

الدكتور أحمد كشك

الزحاف والعملة

روية في التجريد والأسرار والإيقاع

دار غريب
للطباعة والنشر

الخفاف والعلّة

روية
في التجريد والأصوات والإيقاع

الدكتور
أحمد
سليمان
كلية دار العلوم جامعة القاهرة

الخفاف على العلة

روية

في التجريد والأصوات والإيقاع

الدكتور
أحمد كاشان
مطبعة دار العلوم بمهارة القاهرة

الناشر، مكتبة النهضة المصرية

مراجعة لخوا

في الامتيازات الامم المتحدة

أهلاً

إلى دار العلوم
مجىء العربية وجلالها
هل تعطف على بقبول هذا الإهداء !

احمد كشك

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وما التوفيق إلا بالله العزيز الحكيم وبعد .

فما كان لهذه الرسالة أن تُطبع رغم أن صاحبها سجل موضوعها أوائل عام ١٩٧٥ م بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ، وناقشها أواخر عام ١٩٧٨ م لولا أن رفقة من زملائي وتلاميذي أكدوا لي أن في طبعها نفعاً للمهتمين بالدراسات العروضية وأن معيناً من أفكارها ومحاولاتها أحسن بهاتف مماثل له في دراسات ظهرت بعد هذه الرسالة ، وأن قراءة أخيرة لي بينت أن فيها شيئاً ما من الممكن أن يجد قبولاً لدى القارئ والدارس اليوم .

وقد أبقيت هذه الرسالة ؛ رسالة الدكتوراه على حالها دون أدنى تغيير اللهم إلا تغييراً طفيفاً لحق عنوانها ؛ حيث أضحي « الزحاف والعلّة » رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع « بعدما كان « الزحافات والعلل في عروض الشعر العربي ، دراسة وتقويم » . وقد خشيت من إطلاق العنوان السابق أن يفهم القارئ أنني احتكمت في فهم علاقة الزحاف والعلّة في عروض الشعر العربي على النظام وحده ؛ وهذا غير حاصل في الرسالة ؛ لأن اعتماد العلاقة لم يقف عند حدّ النظام ؛ أي التجريد وإنما أضاف قيمة الاستعمال من خلال علاقات صوتية كالكم والنبر والمقطع وعلاقات موسيقية أبرزها الإحساس بقيم الزمن والسكت والإنشاد ، كما خشيت أيضاً أن يفهم أن درس الظاهرة كان وفقاً على وجهة التراث وحده مع أنّ الدرس يضع القديم مع الحديث في موقع حوار واحد ساعياً إلى الإمساك بالخيط التي تفسّر نظرية العروض وعلاقتها بالواقع والاستعمال .

فهل كان في إطلاق حرية الحبس شيئاً من حق أو صواب ؟ لله الأمر من قبل ومن بعد عليه التوكل وإليه الإنابة .

تقديم

قضية الوزن الشعري من ألزم القضايا للإحساس بقيمة هذا الفن الذي واکب الإنسان منذ وعى حضارته حتى الآن وهي أكثر لزوماً للأمم التي يثرى فيها الشعر الغنائي ؛ ومن هنا تضيق الغرابة إذا علمنا أنها لب من لباب الفن الشعري للعرب حيث كانت وما زالت مثار بحث يدفعه تفكير واع واستقصاء واسع لم يتوان عن تسجيل ظاهرة من الظواهر المرتبطة بهذه القضية . وتضيق الغرابة إذا سمعنا قائلًا كابن رشيق يدرك أن « الوزن أعظم أركان الشعر وأولها به خصوصية »^(١) .

ولأن الموضوع موضوع تراث فني بأكمله فإن ما كتب عنه من دراسات لا يفت عند حدود جهد بعينه أو فترة بذاتها وإنما يجب أن تنطلق هذه الدراسات متكاثفة لتواكب الفهم والتفسير ومن أجل ذلك أحسب أن بي حاجة تستطيع أن تلقى ضوءاً ما على عطاء من عطاءات هذا العلم ومن هنا اخترت دراسة موضوع شائك في إطار قضية الوزن الشعري تحت عنوان « الزخافات والعلل في عروض الشعر العربي دراسة وتقويم » .

لقد كتبت دراسات كاملة عن موسيقى الشعر العربي تناولت بحوره وصور تلك البحور وكانت هذه الدراسات تورد الزخافات والعلل إيواذاً جزئياً غير مستقل في الفهم ؛ ومن ثم كان لزاماً أن يخصص موضوع شامل يحاول أن يحوى هذه الظاهرة وأبعادها بحيث يمكن أن يفهم موضوعها وإدراكه مرتبطاً تماماً بإدراك وفهم الوزن الشعري ؛ لأن الوزن الشعري إذا كان نظاماً فإن هذه الزخافات والعلل تصور سياقاً لذلك النظام . ومن هنا فقد ترددت صورتها بين

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده .

كونها إكمالاً لصيغة النظام وكونها خروجاً عليه بيد أن ذلك لا ينفي كونها ضرباً يتحقق به الإيقاع النهائي للوزن الشعري .

أن النظام يتخذ طابع الثبات بينما الواقع الشعري متحرك ويصبح لزاماً على ذلك الواقع إذا ما تعرض لأمر ما في السياق أن يعدل من نظامه بقدر ما ليحافظ أخيراً على توازنه وإيقاعه . وتبدو صعوبة هذه الظاهرة في أنها وإن كانت سمة من سمات الوزن إلا أنها سمة متداخلة غير مسطحة يلمح وجودها داخل الوزن التام المقصود ؛ ومن ثم كانت صعوبة تفسيرها برغم المحاولات التي بذلها الدارسون في حصرها وتسجيلها .

وليست هذه القضية لاحقة للوزن الشعري في دراسته فمذ وضع الخليل ابن أحمد قواعد العروض العربي التي استقرأها من الشعر العربي المسموع لم يتوان وقتها عن تناول التغيرات التي تعتري تلك البحور من زخافات وعلل . فالقضية في ذهنه كانت قضية لحظة واحدة تصور فيها البحر وزخافته معا وكيف تنفصم ، والشعر الذي هو وعاء فكره قد حواهما معا !

في دراستنا لهذه الظاهرة لن يكون إحساسنا بها مجرد حصر لمصطلحاتها وتعريفاتها ولا مجرد استقراء لنماذج تؤكدتها فحسب وإنما سوف يتركز في محاولة إيجاد تفسير لهذه الظاهرة التي هي جزء من بنية الإيقاع الشعري .

ولأننا نحاول إيجاد تفسير لأرصد ؛ فإننا لن نفرق في كثير من الأحيان بين رؤية دارسي هذا الفن قدامى ومحدثين بمعنى أن نخصص للقدامى جزءاً يتلوه ما للمحدثين بل أننا سنربط بين هذه الرؤى المختلفة في إطار واحد لأن في جماعتهما معا محاولة لشمول الفهم والتفسير . ولن يغيب عنا قبل أن نسجل شيئاً ما أن نعظم جهد دارسي العربية القدامى فجهدهم يدل على عبقرية ساطعة قل مثيلها في التراث الحضاري فأستاذ هذا الفن ومؤسسة في العربية الخليل ابن أحمد قد أعطانا أسس هذا العمل الإبداعي واستطاع أن يكون إطاراً كلياً

هندسيا وإيقاعياً لموسيقى الفن الشعري كله وإن رجلاً يوجد هذا النظام الكلي من خلال معطيات شعرية أساسها الاستقرار - لذلك تماماً ما يحيط بهذا النظام من أمور جزئية وهو إن لم يحاول رصد هذه الأمور الجزئية كلها مع إمكان تفسيرها فكفاه تحقيق النظام وعلى من يأتي بعده محاولة التفسير لكل ما لم يعرضه الخليل بإسهاب وإن تناوله في إيجاز .

يصعب علينا أيضاً أن ننقص من قدر المحاولات الجادة التي جاءت بعده والإلماعات الذكية التي رصدها علماء العربية القدامى وهم كثير فإن وقفة متأنية أمام إشاراتهم لتبين ثراء عطائهم وتحديد قيمة ما تقدم وتعمل فلسنا فيما تقدم - إن أدركنا الصواب فيما تقدم - إلا خيطاً موصولاً بعطاء هؤلاء العلماء وسوف يبين البحث في صفحاته حقيقة ذلك .

فهل ينكر جهد من جاء بعد الخليل وحافظ على عطاء هذا الفن من أمثال ابن فارس والجوهري والزمخشري وابن عبد ربه والتبريزي وابن رشيق وحازم القرطاجني والداميني وغيرهم من علماء العربية ؟ وهل ينكر أيضاً الجهد المبذول للمحدثين والذي واكبته بداية استشرافية لمحاولة التعرف على هذا الفن من خلال رؤى صوتية وموسيقية ؟ هل ينكر جهد المستشرقين من أمثال إيwald وفرايتاغ وجويار وفاليل ؟ فكلهم حاولوا القرب من تفسير كثير من ظواهر الوزن الشعري كذلك لا يمكن أن ننكر الدراسات الحديثة حول هذا الفن والتي كثرت في هذه الفترة مما يوحى بالاهتمام البالغ بقضية الإيقاع الشعري تلك الدراسات التي لم تقف عند حدود بيئة عربية وحدها فالآن يوجد اهتمام نسبي بهذا العلم إذ توجد دراسات وجهود لبعض الدارسين المحدثين نذكر منها دراسات الأعلام إبراهيم أنيس ومحمد مندور - رحمهما الله - وعبدالله درويش وشكري عياد ومحمد النويهي وكمال أبو ديب وطارق الكاتب ونازك الملائكة وغيرهم ممن تعد دراساتهم إسهاماً حقيقياً في هذا الحقل الذي نحن بصدد اجتيازه .

الشعر الأوربي أيضاً فيه ما يسمونه بالاحلال Substitution فتراهم كما يقول الدكتور مندور : « يضعون مقطعا أسبوتديا محل مقطع داكيلي أو مقطع اياسي . وفي الشعر الأوربي والعربي معا لا يغير هذا الاحلال من اسم التنغيع الأصلي . واذن فكل الأشعار من هذه الناحية لا تختلف في شيء »^(١) وإذا كانت الزحافات والعلل ضرورة أو مطلباً من مطالب موسيقى الشعر فهما بحاجة إلى سعي دائب لفهمهما وتفسيرهما .

ونحن محتاجون إذا إلى دراسة هذه الظاهرة ولكي تكون الدراسة شاملة فإنها لن تقام على بناء تجريدي وحده يكتفى بمعطيات فرضية لا يمكن إخضاعها لتطبيق . ولن تقام أيضاً على بناء واقعي وحده يغفل ما للمعطيات النظرية من قدرة على الإبداع . لكنها ستقام على تآزر كامل بينهما لأن أي إحساس واقعي مهما أوغل في واقعيته يحمل في كينونته تجريدا نظريا فكم كان المنظور مقيما لواقع لم يكن له وجود ! وكم كان الواقع مثيرا لمنظور تجريدي لم يك مدركا قبل ذلك ! ومن هنا فسوف نتسامح في تصور مجموعة من الافتراضات ما دامت هذه الافتراضات يمكن أن تحقق لها بيئة واقعية من موسيقى الشعر العربي . وسوف نناقش بعض أفكار تجريدية تعبر عن كلية النظام كذلك العلاقة القائمة بين فكرة الدوائر الخيلية التي أشبعها البعض هجوما ونقداً قائلاً بضالة قيمتها ومحدداً هذه الضالة بمدى فائدتها للمتعلم والمعلم لموسيقى الشعر أو لتلقي الشعر ومنشئة . وقد قلنا نحن لا نُعلم ظاهرة وإنما نرصده ونفسر . كما يتضح من خطوات البحث .

إن الفكرة التي تحرك بحثنا تدور حول ما يلي : كيف تكون الزحافات والعلل تغيرات تطراً على النظام المفروض بالنقص أو بالزيادة ومع ذلك لانحس

لقد سئم كثرة من الدارسين^(٢) أمر الزحافات والعلل راغبين عنها مقللين من شأنها مطللين منحوها إن أمكن من الدراسات العروضية وهم في ذلك لا يفرقون بين الاعتبار التعليمي والاعتبار العلمي . فاختصر ما شئت من أسماء وأنس ما أردت من مصطلحات إذا كنت في مجال تعليمي ؛ لأن الحذف هنا منوط بقدرة المعلم والمتعلم على الإدراك والفهم . أما إذا كنا في إطار علمي نحاول من خلاله إيجاد رؤية تفسيرية فنحن لانفصل أمراً بهما صعب على المتعلم ولانقلقنا كثرة المصطلحات والتعريفات فلاشك أنها تعبير عن ظواهر موجودة وإلا لما كان لها أن توجد إن كان ما تعبر عنه غير موجود . إن وسم البعض لمصطلحات الزحاف والعلة بالثعقيد نسيان حقيقة أنه ليس العلم الذي تكثر مصطلحاته . فلست أجد فيما قيل إلا تعميماً ظالماً . إننا نرفض هذه المصطلحات إذا قلت عن ظواهرها بأن عبر مصطلح واحد عن ظاهرتين مختلفتين أو كثرت أيضاً وذلك بأن عبر مصطلحان عن ظاهرة واحدة وإذا كان الإيقاع الموسيقي للشعر العربي واسع الغنى والثراء فهل ننفي ذلك الغنى والثراء بضياح ما يحددهما وما يدل عليه ! إننا لاندرس ظاهرة الزحاف والعلة على أنها مصطلح أخلاقي يقوم قصورا أو يكمل نقصا ولكننا ندرسها باعتبارها ظاهرة تصف حالة إيقاعية لصورة من صور البحر الموسيقي فكما قلنا إنها ظواهر سياقية مع فهمنا للسياق هنا فهما خاصا أي على أساس أنه الصورة السياقية التي تحدث عند محاولة تطبيق النظام الذي فرض بداهة حين حددت للشعر العربي أطره التي اكتشفها الخليل . وإذا كانت في الشعر العربي زحافات وعلل فإن

(١) يرى الدكتور كمال أبو ديب في كتابه فن النسيب الإيقاعية ص ١٠٧ أن فهم الخيلية في الإيقاع الشعري منوط برفض مفهوم الزحافات والعلل ويرى أن العقل العربي حين بحث فيها قد أصاح جزءاً من براعته ، ورصد مع الزحافات فيما أرى ليس إلا تسجيل صادقاً في معظمه للواقع الشعري وتبقى مهمة التفسير التي حاولوا جامهين الوصول إليها لمراحل الفكر العربي الثماني فليتنا أن نحلل ونبرر لا أن نحذف ونعيب .

(١) في الميزان الجديد - للدكتور محمد مندور ص ٢٢٨



فى وجود معظمها بخلل فى الإيقاع وذلك بالرغم من خروج هذه التغيرات عن الإطار الموسيقى المفترض ! لقد زيد عنصر وحذف آخر وبحساب الكم لا بد من خلل ما فى النظام الموجود . هذا الخلل يجب أن يدرك ويحسن فى فن أساسه التذوق السمعى ، لكن الغريب أن الذوق السمعى لا يعيب ذلك النقص أو تلك الزيادة بل يكاد لا يحسهما فكيف كان ذلك ؟ هذا هو السؤال الذى تحوى إجابته قدرة على اكتناه الأساس الشعرى ومن ثم كنهان لزاما أن تثار هذه الأمور مجتمعة . فهل يتأتى للكم إذا جعلناه مفسرا للإيقاع الشعرى تفسير هذه الظاهرة ؟ هل يتأتى للنبر وهو فرضية تلج على كثير من الدارسين تفسيرها . هل يتأتى للمدى الزمنى أن يكون وسيلة أيضا للتفسير ؟ هل يمكن أن تكون هذه الظاهرة نتيجة أخطاء الرواة فى تسجيل الشعر ومن ثم فهى أمر زائد على الإيقاع حيث لم تكن مطلبا للشاعر بل خطأ من الراوى ؟ هل يمكن ألا يقف التفسير عند حدود فرض بعينه أو أن الأمور تشابك لحل هذه الفكرة . هل وهل ! فكل هذه الأسئلة فروض واجبة تحتاج إلى بحث واستقصاء تستخدم فيه معطيات علوم كثيرة أيا ما كان صاحب هذه المعطيات من القدامى أو المحدثين .

لقد سمت الزحافات والعلل لدى العروضيين بأن منها ما يستحسن ومنها ما يقبح ولن يستحسن زحاف إلا إذا كان شعره مقبولا وكان ذا إيقاع منتظم .

فكيف تأتى ذلك الوقع مع وجود ذلك الزحاف ؟ كذلك لن يقبح زحاف إلا إذا رفض شعره لاختلال وقعه فلاى مدى يمكن أن يرفض الإيقاع الموسيقى للبيت أمثال هذا الزحاف ؟ ذلك مطلب يحتاج إلى محاولة جادة للتفسير . ولكن هل يقف التفسير عند رصد التفعيلة وحدها أو الشطر أو البيت أو القصيدة ؟ احتمالات لعل البحث فى أبوابه وفصوله يدرك جواب بعضها من خلال محاولاته لدراسة هذه الظاهرة فإلى البحث لعل التوفيق فى التفسير يكون ميسمه وهدفه .

الباب الأول

مفهوم الزحافات والعلل

ويحتوى على فصلين :

الأول : الزحافات والعلل لدى دارسى العربية - عرض وتسجيل .

الثانى : فهم الزحافات والعلل من خلال الدوائر .

الفصل الأول

الزخافات والعلل

لدى دارسى العربية عرض وتحليل



حين نحاول فهم مصطلحي الزحاف والعلّة مركّزين على الدلالة اللغوية وحدها فإننا نخرج قبل البحث بإيحاء يسم الظاهرة بالرفض وعدم القبول. وإذا كان جزء من الزحاف متفقاً في دلالاته مع ذلك المفهوم اللغوي فإن جزءاً آخر كثيراً ينأى عن هذا المفهوم . ففي دلالة اللغوية يقول بعض العروضيين : « وسمى هذا التفسير زحافاً ، وحقاً لما يحدث في الكلمة من الإسراع بالنطق بحروفها لما نقص منها ماخوذ من قولهم زحف إلى الحرب إذا أسرع النهوض إليها قال امرؤ القيس :

فأقبلت زحفاً على الركبتين فتوباً نبيت وثوباً أجز^(١)

ولعل في دلالة البيت السابق ما يوحى بأن التفسير نقص حدث عن طريق الإسراع المغيب . أن استخدام العروضيين لفظ الزحاف يشعر كما يقول الدكتور عبدالله الطيب : « بأنهم رأوه من قرى الخلل ، إذ أصل الزحاف من زحف البعير إذا أعيا فجر فرسته فكان الشاعر عندهم أصابه أعياء فجر فرس كلامه جراً ليكمل التفعيلة وأحسب أنهم أرادوا هذا الاصطلاح أول الأمر لأمثال قول الأخطل :

مفترش كافتراش الليث كلكله فوقعة كائن فيها له جزر^٢

وقول امرئ القيس :

ألا رب يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارة جلجل

ثم اضطروا إلى إطلاقه على غيره مما يشبهه من مخالفة المقاطع للتفعيلات التي لا يظهر أمره لأذن العروض^(٢) .

(١) المون الغامرة في خبايا الرامزة ص ٧٨ .

(٢) المرشد في فهم أشعار العرب ج ٣ ص ٨١٦ ويقول في الهامش « على أن هذا الوصف لا يخلو من إدراك عميق لحقيقة الزحاف الموسيقية من جانبهم إذ كأنهم فطنوا إلى أن النغمة في ذات نفسها تامة وأن تلك المقاطع مزاحفة » .

كالقفز في الطويل ، والصالح ما توسط بين الحالين ولم يلتحق بأحد النوعين كالقبض في سباعي الطويل . . . فينبغي للشاعر أن يستعمل من ذلك ما طاب ذوقه وعذّب سوقه ولا يسامح نفسه فيعتمد الزحاف المستكره اتكالا على جواره ، فيأتى نظمه ناقص الطلاوة قليل الخلاوة ، وإن كان معناه فى الغاية التى تستجد - اللهم إلا أن يستعمل من ذلك ما قل وخف عند الحاجة والاضطرار»^(١)

وبدل هذا النص وإن كان فيه تعميم على أن الزحاف ليس معظمه معيبا وإن مدار الصواب راجع إلى تساويه مع الصورة الكاملة غير المراحفة وأن الحكم بهذا الصواب أمره ملك ذوى الطبع السليم حين يقبلون بعض المراحفات دون إحساس منهم باضطراب الإيقاع . ومن هنا كانت قدرة الزحاف متروكة للشاعر يستعمل منها ما طاب ذوقه وعذّب سوقه أى ما وافق الإيقاع الموسيقى .

ويؤكد ذلك ما رآه صاحب العيون الغامرة من « لو أن ناظما نظم قصيدة من بحر الطويل والتزم فى جميع أبياتها قبض الجزء الخماسى حيث وقع لم يكن ذلك مخرجا لها عن أن تكون من ذلك البحر مع أنك لا تكاد تجد عربيا يلتزم قبله»^(٢)

وإذا كان حديثنا منصبا على رفض دلالة الزحافات اللغوية حين تتخذ تعميما لما يدور تحت هذا المصطلح من قضايا فمن الأولى أن نرفض الدلالة اللغوية التى ينطلق بها مصطلح العلل فما أبعد ما يدور تحت هذا المصطلح من تصور العلة والمرض فمعظم العلل الواردة فى قصيدة الشعر محكوم عليها

(١) العيون الغامرة ص ٨٦ .

(٢) العيون الغامرة ص ٢١ .

إن ما عرضه الدكتور الطيب يعطى إحياء بأن الدلالة اللغوية واكبت مجموعة من الزحافات المرفوضة أساسا والتي هى من قبيل الاعياء ثم كان التعميم لذلك المصطلح بعد ذلك غير مواكب لكل زحاف ، هذا التعميم فى إطلاق المصطلح يتضح أمره من خلال فكر علماء العربية الذين يرون الزحاف رؤيتين : رؤية بيّنة الحسن وهى منوطة بالاتزان والانسجام الموسيقى ورؤية قبيحة وأحسبها قرينة التفكك والاضطراب . يقول ابن رشيق : « ومنه أعنى الزحاف ما يستحسن قليله دون كثيره كالقبل اليسير والفلج واللثغ»^(١) وكل هذه الأمور دلالات جمالية . ويقول أيضا : « ولست أحمل أحدا على ارتكاب الزحاف إلا ما خفّ منه وخفى ولو أن الخليل يرحمه الله - وضع كتاب العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف ويجعلوه مثالا دون أن يعلموا أنها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة لوجب أن يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفا ليدل بذلك على علمه وفضل مانحا إليه»^(٢) .

ليس فى هذا النص لابن رشيق ما يوحى بالرفض المطلق للزحاف لأنه زحاف معيب خارج عن النظام بل للإفراط فى استخدامه والإطلاق فيه فهو رخصة جاءت للضرورة عند العرب فوجب إذا أن يتبع فى أمره ما جاؤا به . وإذا كان مدار صحته مبنيا على هذا الأساس فما أكثره ومن ثم ما أحقه أن يستخدم ويصبح ذا عطاء يحتاج إلى تفسير يوضح قيمته الموسيقية . لقد كان صاحب العيون الغامرة أوضح رأيا فيما يتصل بالزحاف . يؤكد ما نراه ، حيث يقول عنه « فتارة يكون حسنا وتارة يكون صالحا وتارة قبيحا فالحسن ما كثر استعماله وتساوى عند ذوى الطبع السليم نقصان النظم به وكماله كقبض فعولن فى الطويل والقبيح ما قل استعماله وشق على الطباع السليمة احتماله

(١) العمدة ج ١ ص ١٣٩ .

(٢) السابق ج ١ ص ١٥٠ .

بالإلزام وإذا كان من خاصة العلة اللزوم فما أحب أن أمرا لازما ومطلوبا
يوسم بالضعف وهذا مخالف لكونها مطلبا من مطالب الإيقاع في البيت .

اللغة في واد والمصطلح في واد - ومن ثم لن يكون مصطلحنا اذن دليل
اعياء ولاضعف لاننا بسبيل رصد للظاهرة ما وافق منها الانسجام بررتنا انسجامه
وما نافرته بررتنا أيضا رفضه ونفترته فلتترك الآن دلالة اللغة ولنذهب إلى
مصطلحنا لتأخذة ممثلا لظاهرة تابعها دارسو العربية رصدوا وتفسيرا وسوف
نحاول الآن عرض الزحافات والعلل الواردة حثه كانت أو قبيحة لتكون على
يينة من أمرنا حين نبدا الفهم والتفسير وسوف نستخدم في حديثنا التالي
التفعيلة نموذجاً للمزاحفة والصحة مع علمنا بأن اتصال الزحاف والعلة بالبحر
والبيت أكد من اتصالهما بحدود التفعيلة مفردة منعزلة . وسوف نحمل عرضنا
التالي متخذاً طريق العروضين في التقسيم حيث يبدأون أولاً بالزحافات ثم
يشنون بالعلل ثم بعد ذلك يأتون بالعلل الجارية مجرى الزحاف وأخيراً الزحافات
الجارية مجرى العلل .

فإلى القسم الأول المسمى بالزحاف :

وهو تغيير ثواني الأسباب في التفعيلة^(١) فلو فرضنا أن تفعيلة ما مكونة من
سبيين خفيفين وتند مجموع كمستعلن فإن التغيير الحاصل للسبيين (مس)
و (تف) الخاص بساكنيهما الموسوم بالزحاف والمراد بالسبب هنا خفيفاً كان أو

ثقيلاً كما يراه العروضيون هذا التغيير الذي يعترى ثواني الأسباب يكون تارة
باسكان الثاني المتحرك وتارة بحذف الثاني الساكن أو المتحرك والزحافات منها ما
هو مفرد ومنها ما هو مزدوج وسوف نرصدها الآن بادئين بالزحاف المفرد أولاً
ثم المزدوج ثانياً والزحاف المفرد منه ما يعترى ثاني الجزء وهو :

(١) الإضمار : عبارة عن إسكان الثاني المتحرك من الجزء^(٢) - أي من
التفعيلة - وإنما يسمى مضمراً كما يرى السبريزي^(٣) لأنك أخذت حركته
وتركته ساكناً - ومتى شئت أعدت الحركة فصار إلى ما كان عليه فشبه
بالاسم المضمحل الذي متى شئت أظهرت ومتى شئت أضمرت^(٤) وهو
في دلالة اللغوية يعبر عن الإخفاء . . . وقيل مأخوذ من قولك
« أضمرت البعير جعلته ضامراً مهزولاً »^(٥) . والمناسبة أن « حركة الجزء
لما ذهبت وأعقبها السكون ضعف بسبب ذلك فشبه بالضمائر المهزول »^(٦) .
ودلالة ما سبق تعطينا إيهاء بأن الإضمار إخفاء للحركة فلماذا لم يستخدم
تعبير التسكرين ؟ لعل هناك فرقاً صوتياً بين الإسكان والإضمار يقال إن
الإخفاء هنا إخفاء للحرف الذي يتحمل الحركة ويبدو ذلك من قولهم « لما
كانت حركة الحرف تميزه وتظهره وأسقطت كان إسقاطها إخفاء لبعض
الحروف فسمى لذلك اضماراً »^(٧) . وليس يغني هذا التفسير في حسياني لأن
الإخفاء هنا منوط بالحرف . والصوت قرين اللغة لاقرين الوزن .

ويخص الإضمار تفعيلة واحدة هي تفعيلة الكامل متفاعلين كما يظهر في

(١) راجع العقد الفريد ج ٥ ص ٤٢٦ . والعمدة ج ٢ ص ٣٠٥ الكافي في العروض والقوافي ص ٥٩ .

(٢) الكافي في العروض والقوافي ص ٥٩ - ٦٠ .

(٣) العيون الغامزة ص ٨١ .

(٤) العيون الغامزة ص ٨١ .

(٥) السابق ص ٨١ .

(١) التعريف السابق هو ما ارتضاء بعض الخدائق . وقد عرف الزحاف بتعريفات أخرى غير هذه وكلها
مدخول كما يقول الدمايني . فليلزم ولايكسر الوزن . وقيل تغيير عدده أحسن من
وجوده وذلك منقوض كما يرى الدمايني بقبض فعولن التي قبل الضرب الثالث من الطويل فإنه
أحسن من عدم القبض اتفاقاً وكذلك مزاحفة مفعولات في المنسرح قبل ضربها مستعلن . . . وقيل فيه
هو الذي وجوده في الشعر أكثرى . . . وقيل هو حذف ساكن السبب الخفيف . . . فهذه عدة تعريفات
جمعها صاحب العيون الغامزة وحاول نقضها وارتنى التعريف الذي أتينا به . راجع العيون الغامزة
ص ٩٧ . بتصرف .

على شيء يجعله فيه ، ويقال خبن الخياط الثوب إذا ضم ذيله إليه ^(١) .
 ووجه الشبه أن التفعيلة لما حذف ثانيها وانضم بذلك أولها من ثالثها شبه
 ذلك بالثوب إذا خبن ، والخبن قرين تفعيلات أربع : فاعلن . فاعلن .
 مستعملن . مفعولات . ولكن هذه التفعيلات عناصر أساسية في كثير
 من البحور يكون الخبن ظاهرة تعترى كثيراً من البحور .

نوعها	حركاتها وسكانها	مقاطعها	وحداتها
التفعيلة	م ت ف ع لن	فاهلة صغرى	
قبل	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و
التفعيلة	م ت ف ع لن	مبيان خفيفان +	
بعد	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و
التفعيلة	م ت ف ع لن	مبيان خفيفان +	
بعد	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و
التفعيلة	م ت ف ع لن	مبيان خفيفان +	
بعد	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و
التفعيلة	م ت ف ع لن	مبيان خفيفان +	
بعد	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و
التفعيلة	م ت ف ع لن	مبيان خفيفان +	
بعد	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و
التفعيلة	م ت ف ع لن	مبيان خفيفان +	
بعد	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و

نوعها	حركاتها وسكانها	مقاطعها	وحداتها
التفعيلة	م ت ف ع لن	فاهلة صغرى	
قبل	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و
التفعيلة	م ت ف ع لن	مبيان خفيفان +	
بعد	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و
التفعيلة	م ت ف ع لن	مبيان خفيفان +	
بعد	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و
التفعيلة	م ت ف ع لن	مبيان خفيفان +	
بعد	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و
التفعيلة	م ت ف ع لن	مبيان خفيفان +	
بعد	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و
التفعيلة	م ت ف ع لن	مبيان خفيفان +	
بعد	و	و	و
المزاحفة	ص ح م ص ح ص	و	و

(ب) الخبن : عبارة عن حذف الثاني الساكن من ثاني التفعيلة ^(٢) والخبن في
 اللغة « أن يجمع الرجل ذيل ثوبه من أمامه فيرفعه إلى صدره فيشده هناك

(١) في هذا الجدول والجداول التالية تمثل التفعيلة مزاحفة وغير مزاحفة من خلال حركاتها وسكانها ومن
 خلال تصورها المقطعي كما يراه المستشرقون وكما يصوره علماء اللغة المحدثون ومن خلال وحداتها
 لدى العروضيين . والمقطع القصير المكون من حرف واحد فقط والذي يشمله الميم من كلمة متفاعلين
 يرمز له بعدة رموز بالشرطة المائلة (/) ويرمز (و) كما هو مألوف لدى المستشرقين وترجمته
 الصوتية بـ (ص ح) والصاد رمز للصامت والهاء رمز للحركة الطويلة . والمقطع المتوسط المكون من
 حرفين يرمز له بالشرطة المائلة والسكون (/و) ورمزه المألوف لدى المستشرقين (-) وترجمته الصوتية
 تختلف بحسب نوعه فإن كان مغلقاً مقفلاً كالكلمات (مِنْ عَن - لَمْ) كان رمزه (ص ح ص) .
 وإن كان مفتوحاً مثل الكلمات (يا / لا / فا) كان رمزه (ص م) والميم إشارة للحركة الطويلة .
 والمقطع الطويل المغلق أو المفتوح ومداره في النهاية يرمز له في الكلمات بكر وذهب وعمرو الموقوف
 عليها صوتياً (ص ح ص ص) . وفي الكلمات « لَمْ مَانَ صوتياً (ص م ص) .

(٢) راجع العقد ج ٥ ص ٤٢٦ . والعملة ج ٢ ص ٣٠٤ .

في بحر الوافر رافضين دخوله في صورة من صورته نكون بحاجة إلى البحث عن أساس للمنع هل مردد الاستقراء أو أن قيما موسيقية تحمل في ذاتها تفسير هذا الأمر ، لقد أطلق على الاضمار سابقا خفاء الحركة فلماذا لم نعط العصب هنا سمة الخفاء مع أن الاسكان فيهما واحد والفرق أن الأول ثان والثاني رابع ١

(ب) القبض : وهو ثاني زحاف يعترى خامس التفعيلة وهو حذف الخامس الساكن^(١) فيجوز في كل فعولن إلا التي في ضرب البيت الثالث أن تسقط نونه فيبقى فعولن ويسمى مقبوضا ، ويجوز في كل مفاعيلن إلا التي في الضرب أن تسقط ياؤه فيبقى مفاعيلن ويسمى مقبوضا^(٢) .

وعلى هذا فالقبض داخل في تفعيلتين هما فعولن مفاعيلن والتفعيلتان قرينتا بحر الطويل معا أما فعولن وحدها فقرينة المتقارب ومفاعيلن قرينة «الهمز» فالخامس المتحرك حذفه قبض ويوجد استثناء للفعولن التي في ضرب البيت الثالث حيث تبقى غير مقبوضة .

ويقول صاحب الكافي : « واعلم أن الأحسن في الضرب الثالث من هذا البحر أن تكون فعولن التي قبل الضرب تحي فعول مقبوضة لأن هذا البحر بني على اختلاف الأجزاء اعني كون أحدهما خماسيا والآخر سباعيا ، فلما تكرر في آخره جزءان خماسيان قبض الأول ليكون فيه رباعي وخماسي فيكون على أصل ما بني عليه من الاختلاف^(٣) » .

فكرة ذكية في قبض فعولن في هذا الضرب الثالث لكي لا يتصور التماثل

وما يعترى رابع الجزء من تغيير يمثله زحاف واحد هو :

الطى .. ويعرف بأنه عبارة عن حذف الرابع الساكن^(١) وهذا الزحاف قرين تفعيلة واحدة هي مستفعيلن ولقد سمي بذلك لأن الحرف الرابع من الجزء السباعي واقع وسطه ، فإذا حذف التقت الحروف التي قبله بالحروف التي بعده فأشبه الثوب الذي يطوى من وسطه ومقابلة طي الثوب من وسطه بطي التفعيلة ترىنا أن الساكن المحذوف وسط فيها لأنه رابع في السباعية مستفعيلن .

مستفعيلن	o// o/ o/	مس	ف	ع	لن	سيان خفيفان + ولقد مجموع
		ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	
مستعلن	o/// o/	مس	ث	ع	لن	سب خفيف + فاصلة صغرى
		ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص	

والزحاف الذي يعترى خامس التفعيلة هو :

(١) العصب : هو تسكين الخامس المتحرك^(٢) من التفعيلة ويجوز في كل مفاعيلن إلا التي في الضرب الأول من العروض الثانية^(٣) أي إذا كانت عروض بحر الوافر مجزوءة وضربها مجزوءة مثلها . وإنما سمي التغيير عصباً بالصاد المهملة لأن حركة الحرف اعتصبت منه فمنع أن يتحرك وكل شيء عصبته فمنعته الحركة فهو معصوب .. أننا حين ندرك تحديد العصب

(١) راجع العقد ج ٥ ص ٤٢٦ والعمدة ج ٢ ص ٣٠٤ .

(٢) الكافي ص ٢٢ .

(٣) المرجع السابق ص ٣٠ .

(١) راجع العقد ج ٥ ص ٤٢٦ والعمدة ج ٢ ص ٣٠٤ . والكافي ص ٤٤ والعيون الغامرة ص ٨٣ .

(٢) راجع العقد ج ٥ ص ٤٢٦ والعمدة ج ٢ ص ٣٠٢ .

(٣) الكافي ص ٥٣ بنصرف .



في البحر حين تكون كثرة الحماسي غير موحية باختلاف التفعيلتين ومن ثم كان القبض يتجاوب الرباعي مع الحماسي ^(١).

أما صاحب العيون الغامزة فيقول في القبض دون استثناء « وسمى التغير الثاني قبضا لانقباض الصوت بالجزء الذي يدخله ، وذلك لأنه يدخل فعولن ومفاعيلن ليس إلا » ^(٢) . ويحاول أن يبين سر القبض بقوله : « فإذا حذف النون من الأول والياء من الثاني انقبض الصوت عن الغنة التي كانت موجودة مع النون ، وعن اللين الذي كان موجودا مع الياء » ^(٣) . وفي تفسيره ذلك المنوط بالغنة ينسى أنه يتحدث عن التفعيلة وحدها بعيداً عن مقابلها في الشعر الذي ليس بلازم أن يكون نونا أو ياء فذلك تفسير لما في الميزان لا الموزون ! وأيا ما كان الأمر فإن المفهوم لدينا الآن أن القبض رحاف يعتري خامس التفعيلة بالحذف وهو موجود في فعولن ومفاعيلن .

مفاعيلن	م	ف	ع	لن	وتد مجموع + بيان حقيقتان
o/ o/ o/	ص ح	ص م	ص م	ص ح ص	
فعولن	م	ف	ع	لن	وتد مجموع - سبب خفيف
o/ o/	ص ح	ص م	ص م	ص ح ص	
مفاعيلن	م	ف	ع	لن	وتدان مجموعان
o/ o/	ص ح	ص م	ص ح	ص ح ص	
فعولن	م	ف	ع	لن	وتد مجموع - متحرك ^(٤)
/ o/	ص ح	ص م	ص م	ص ح	

(١) هذه مقولة تؤكد فكرة لنا عن التماثل والتركيب سوف نعرضها بعد ذلك .

(٢) العيون الغامزة ص ٨٣ .

(٣) العيون الغامزة ص ٨٣ .

(٤) التصور هنا إفرادي .

(ج) العقل : سمي التغير الثالث عقلاً أخذاً له من العقل ومعناه المنع ، ومنه عقلت البعير ، لأنه إذا عقل منع من الذهاب والعقل هو حذف الخامس التحرك ^(١) ويخص تفعيلة الوافر مفاعلت وحين تحذف هذه اللام يمنع أن تحذف نون مفاعلت حذراً من اجتماع أربعة متحركات في توالي البيت إذا جاء بعد التفعيلة مفاعلت أخرى مبدؤة بـ « و » فتد مجموع ^(٢) فيكون التصور المرفوض (مفاعت مفا) أي (o/ / / / o/) .

وصاحب الكافي ^(٣) يورد تصوراً للفعل يرى فيه الزحاف من خلال طريقين كما فعل مع الوقص إذ يعتبره صورة مأخوذة من العصب كما كان الوقص من الاضممار فيرى أن مفاعلت إذا صارت مفاعلتن يجوز أن تحذف ياؤه فيبقى مفاعلتن ويسمى معقولاً فالمعقول عنده ما سقط خامسه بعد سكونه والمناقشة التي أدبرت مع الوقص توضح أمر هذا التصور في العقل فهل في ذلك إحياء بقرب تفعيلة الوافر من الهزج بمعنى أن تصور الوافر من الهزج ؟ لعل في ذلك الإحياء ما يوحي بصحة التلاقي بينهما .

مفاعلتن	م	ف	ع	لن	وتد مجموع + فاصلة صغرى
o/ / o/	ص ح	ص م	ص ح	ص ح ص	
مفاعلتن	م	ف	ع	لن	وتدان مجموعان
o/ / o/	ص ح	ص م	ص ح	ص ح ص	

(١) العقد ج ٥ ص ٤٧٦ ، الممثلة ج ٢ ص ٣٠٥ ، العيون الغامزة ص ٨١ .

(٢) العيون الغامزة ص ٨٤ .

(٣) الكافي ص ٥٣ .

الغريبة مأخوذة من الخبال وهو الفساد والاختلال ، يقال يدّ مخبلة إذا كانت مختلة معتلة فكان التفعيلة حين حذف ثانيها ورابعها شبهت بالذي اعتلت يدها .

متعلن	o// o// o//	م	ن	ع	ل	مبيان خفيفان + وتد مجموع
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	
متعلن	o//o//	م	ن	ع	ل	فاصلة كبرى
ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	

(ب) الخزل : وهو ما حذف رابعه الساكن وأسكن ثاليه المتحرك^(١) أى ما اجتمع فيه طى وإضمار وذلك لا يكون إلا فى متفاعلين ومعناه القطع ومنه سنام مخزول إذا قطع لما يصيبه من الدبر فكان التفعيلة لما تكرر عليها الاعلال شبهت بالسنام الذى أصابه النسر ثم قطع فاجتمع عليها اعلالان وقد يرد ذلك المصطلح بالجيم بدلا من الخاء أى الجزل ومنه سنام مخزول ومجزول بمعنى^(٢) .

ويأتى الزحاف المفرد الأخير نخاصا بسابع التفعيلة وهو :

الكف : والمكفوف ما سقط سابعه الساكن^(١) وسمى كفا أخذا له من كفة القميص وهو ما يكف من ذيله فكان الجزء لما حذف آخره شبه بالثوب : إذا كف طرفه ويخص الكف تفعيلة مفاعيلن^(٢) .

مفاعيلن	o// o// o//	م	ن	ع	ل	وتد مجموع + سبب خفيف
ص ح ص	ص ح ص	ص م	ص م	ص م	ص ح ص	
مفاعيلن	o// o//	م	ن	ع	ل	وتد مجموع + وتد مفروق
ص ح ص	ص م	ص م	ص ح	ص ح	ص ح	

يزحاف الكف تنتهى الزحافات المفردة وتأتى إلى الزحافات المزدوجة ومن سمياتها ندرك مدى وهنها وضعفها لأنه إذا أمكننا تحمل تغيير واحد فى بنية التفعيلة فما أصعب أن نتحمل تغييرين فيها إذ لو فرضنا أن التفعيلة السابعة تحمل تغييرين فكيف يقبل الذوق ذلك حين تتوالى فى بحر واحد ! هذه الزحافات هى :

(١) الخبيل : والمخبول ما حذف ثانية ورابعه الساكتان^(٣) كما إذا حذفنا سين مستفعلين المجموعة الوتد بالخين وفاءه بالطى فصارت متعلن ودلالة الخبيل

(١) العقد ج ٥ ص ٤٢٦ والعمدة ج ٣ ص ٣٠٤ والكافى ص ٣٦ .

(٢) مفاعيلن تفعيلة مفردة فى الهزج مركبة فى الطويل والكف هنا منوط بالبحر فإذا حسن فى الهزج فهو قبيح فى الطويل .

(٣) العقد ج ٥ ص ٤٢٦ ، العمدة ج ٢ ص ٣٠٤ العيون الغامزة ص ٨٥ .

(١) العقد ج ٥ ص ٤٢٦ ، العمدة ج ٢ ص ٣٠٥ ، العيون الغامزة ص ٨٣ .

(٢) الكافى ص ٦٤ .



مفاعلن	ق	ت	ظ	ع	ل
o// o//	ص ح	ص ح	ص م	ص ح	ص ح ص
مفاعلن ^(١)	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح ص

(ج) الشكل : وهو ما ذهب ثانيه وسابعه الساكنان^(٢) بمعنى أن يجتمع في التفعيلة الواحدة الخن والخن والكف معاً مثل فاعلاتن مجموعة الودت بحذف ألفها بالخن ونونها بالكف فتصير فعلاً وشبه ذلك بالدابة التي شكلت يدها ورجلها كما يقول صاحب العيون الغامزة لأن الجزء يمتنع بذلك من انطلاق الصوت به وامتداده كما تمتنع الدابة بالشكل من امتداد قوائمه في عددها وهذا الشكل في المديد والرمل أما في بحر الخفيف فإنه يخص مستعملن لافاعلاتن^(٣) حيث يقول صاحب الكافي يجوز في مستعملن « الكل فيصير متفعلاً فينقل إلى مفاعل^(٤) » .

(١) هكذا تصبح التفعيلة سنهية بمستعملن التي للرجز .

(٢) العقد ج ٥ ص ٤٢٦ ، الممددة ج ٢ ص ٣٠٤ - ٣٠٥ الكافي ٣٦ .

(٣) ربما رجع ذلك إلى توارن خاص يجعل فاعلاتن في الخفيف تقبل مالا يقبله المديد أو الرمل .

(٤) الكافي ص ١١٣ .

فاعلاتن	ق	ع	لا	ن	سب خفيف + وند مجموع + سب خطفه
o// o// o//	ص م	ص ح	ص م	ص ح ص	
مستعملن	ص	ف	ع	ل	بيان خفيفان + وند مجموع
o// o// o//	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	
فعلاتن ^١	ف	ع	لا	ت	فاصلة صغرى + متحرك
/ o//	ص ح	ص ح	ص م	ص ح	
مفعلاً	م	ف	ع	ل	وند مجموع + متحركان ^(٢)
// o//	ص ح	ص ح ص	ص ح	ص ح	

(د) النقص ... وهو تسكين الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن^(١) فتصبح من خلاله التفعيلة مفاعلتن مفاعلتن أي أنه اجتماع الكف والعصب معا ويقول فيه صاحب الكافي : « يجوز في كل مفاعلتن إلا التي في الضرب الأول من العروض الثانية منه أن يسكن خامسه فينقل إلى مفاعيلتن ويسمى معصوباً ، ويجوز إذا صار مفاعيلتن أن تحذف ثونه فيبقى مفاعيلتن ويسمى منقوصاً والمنقوص ما سقط سابعه بعد سكون خامسه وسمى بذلك لتوالي النقصان عليه لأن السابع والخامس هما في آخره وهو مفاعيلتن^(٢) ونصه يقرر استثناء من حكم الزحاف في مفاعلتن يتضح ذلك من قوله : إلا

(١) أو ما ارتضاء العروضيون بالسبب الثقيل وهو وحدة فرضية لا استقلال لها .

(٢) العقد ج ٥ ص ٤٢٦ ، الكافي ٥٣ - ٥٤ ، العيون الغامزة ص ٨٦ .

(٣) الكافي ص ٥٣ - ٥٤ .

التي في الضرب الأول من العروض الثانية أى إذا كان النموذج على النحو التالي :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

فمفاعلتن الأخيرة هنا لا يعتورها زحاف النقص وهذا راجع فى رأى إلى أن التفعيلة فى قافية فلو نقص لكان لهذا النقص أن يلتزم ومن ثم يتحول الزحاف إلى علة لازمه . ومن الواضح أن هذا الزحاف يخص تفعيلة الوافر .

مفاعلتن	o// o//	م	ف	ع	ل	تن	وتد مجموع + فاصلة صغرى
		ص ح	ص م	ص ح	ص ح	ص ح	
مفاعلتن	o// o//	م	ف	عل	ب		وتد مجموع + وتد مفروق
		ص ح	ص م	ص ح ص	ص ح		

بزحاف النقص هذا نكون قد انتهينا من رصد الزحافات المفردة والزحافات المزدوجة التى تصيب الأجزاء أى التفعيلات ونحن نسميها زحاف الجزء تجوزا لأننا سوف نرى فيما بعد كون الزحاف غير مرتبط فى فهمه بالتفعيلة وحدها وننتقل الآن إلى العلل التى تصيب الأجزاء أيضاً وفى حديثنا عن العلل نقول أن رأى الأعم يسم العلة بأنها التغيير الذى لا يكون فى ثوانى الأسباب وصاحب العيون الغامزة يدير حواراً حول هذا رأى يقول فيه :

« فإن قلت لانزاع فى أن القصر من العلل وهو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر الجزء وإسكان المتحرك قبله ، فهذا تغيير فى ثانى السبب قطعاً فيلزم أن لا يكون علة ، وهو باطل ، قل هو وإن كان فيه تغيير ثانى السبب

باسقاطه لكن ليس هذا تمام مسماء ، وإنما مسماء تغيير ثانى السبب بحذفه وتغيير أوله بإسكانه . والمراد بقولهم الزحاف تغيير ثانى السبب أى أنه تغيير الثانى فقط ، فزال الأشكال «^(١)» . فى هذا النص يدفع صاحب العيون الغامزة توهم أن يكون القصر من الزحاف ويقبله علة وإن اختص بثانى السبب لكن الاختصاص ليس للثانى وحده بل يضاف إليه أيضاً تغيير فى أوله . وعلى هذا فنحن محتاجون فى تعريفنا إلى كلمة واحدة تضاف إلى التعريف لتصبح العلة التغيير الذى لا يكون فى ثوانى الأسباب فحسب .

ويدير صاحب العيون الغامزة اعتراضاً ثانياً يتناول الخاصية الثانية للعلة وهى اللزوم فيرى أن لزوم بعض العلل قد يتخلف لأمر عارض كما يرى فى الخزم ؛ ذلك لأن الخزم زيادة خارجة عن وزن البيت ثم إن وسمه بالقبح ينفى لزومه . وعللنا التى ندرسها الآن تأتى على قسمين علل زيادة وعلل نقص ، فإلى القسم الأول منها وهو علل الزيادة :

(١) الترفيل : وهو زيادة سبب خفيف على آخر الضرب من مجزوء الكامل^(٢) ، والترفيل فى اللغة إطالة الذيل يقال ذيل مرفل أى مطول ومنه قولهم فلان يرفل فى ثوبه للذى يجبر ذيله وهو ولما كانت هذه الزيادة أكثر زيادة تقع فى الآخر سميت بذلك ترفيلاً^(٣) وبذا تصبح متفاعلتن فى ضرب مجزوء الكامل متفاعلتن .

تلك علة بالزيادة تلزم فى مكانها وهى خاصة بالضرب والواضح أن العلة تغيير فى تفعيلة العروض أو الضرب .

(١) العيون الغامزة ص ٩٧ .

(٢) السابق ص ٩٨ .

(٣) السابق ص ٩٨ .



الوقف ، وعلى هذا فإن المسألة تحوى ارتباط التصور المقطعى الموسيقى كما أن التحليل يعطى قيمة للنون خاصة أحسب أنها تفيدنا فى بحثنا بعد ذلك .

قبل	م	ت	ث	ع	لن	فاصلة صفرى + وتد مجموع
الاعلان	u	u	-	u	-	
متفاعلين	o// o//					
بعده	م	ت	ث	ع	لن	فاصلة صفرى + وتد مجموع + سبب خفيف
متفاعلاتين	o// o// o//	u	u	u	-	
	u	u	u	u	u	
متفاعلين	م	ت	ث	ع	لن	سببان خفيفان + وتد مجموع
o// o// o//	-	-	-	-	-	
	u	u	u	u	u	
متفاعلاتين	م	ت	ث	ع	لن	فاصلة صفرى + وتد مجموع + سكون
oo// o//	u	u	-	u	-	
	u	u	u	u	u	
متفاعلاتين	م	ت	ث	ع	لن	سببان خفيفان + وتد مجموع + سكون
oo// o// o//	-	-	-	-	-	
	u	u	u	u	u	

(ج) التسبيغ : ثالث العلل بالزيادة وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ولا يكون إلا فى المجزوء من بحر الرمل^(١) ويقال ذيل سابغ أى طويل فلما كان هذا الحرف يطيل الجزءسمى إلحاقه به إسباغا وتسبيغا . فالتسبيغ قرين فاعلاتن التى فى مجزوء الرمل وهو علة قليلة الورد فى الأبحر يشعرنا بذلك صاحب العيون الغامزة فى قوله : « ولا فحقه أن لايزاد لأنه لم يكثر كثرة يقاس عليها كما اتفق لغيره من ضروب الزيادة فتأمله وحرره »^(٢) . وهو يشير بذلك إلى ما حكى عن الزجاج من

قبل	م	ت	ث	ع	لن	فاصلة صفرى + وتد مجموع
الاعلان	u	u	-	u	-	
متفاعلين	o// o//					
بعده	م	ت	ث	ع	لن	فاصلة صفرى + وتد مجموع + سبب خفيف
o// o// o//	u	u	u	u	-	
	u	u	u	u	u	
متفاعلاتين	م	ت	ث	ع	لن	سببان خفيفان + وتد مجموع
oo// o//	-	-	-	-	-	
	u	u	u	u	u	

(ب) التذليل : وهو زيادة حرف ساكن على وتد مجموع فى آخر الجزء^(١) ويدخل فى ضربين مجزوين من بحرین هما الكامل والبسيط . أى يخص تفعيلتى متفاعلين ومستفعلن ويؤثر العروضيون أن يكون الحرف الزائد نونا قياسا على زيادة التتوين فى آخر الاسم لأنها نون فى اللفظ وتحول نون التفعيلة الأصلية ألف مد حتى يكون التصور متفاعلاتن ذلك لأننا لو أبقيناها نونا لقلنا فى الوقف ساكنين صامتین (ن ن) والوقف لايبیح هذا التصور وإنما يبيح مصوتا طويلا وصامتا (ان) لأن الساكنين يجوز اجتماعهما إذا كان أحدهما حرف مد لأن ما فيه من المد مسن يقوم مقام الحركة . هذا التعبير وأن كان يتقص بقبول الساكنين الصامتين فى الوقف من أمثال بكر وعمر وان إمكن تحرك الصامت الأول إلى بكر فى بعض اللهجات^(٢) فإنه يعطى تعليلًا بين الحسن لأن فيه لمحا لقيمة موسيقية إذ يرى فى حرف المد دورا موسيقيا خاصا فى النهاية . حيث يراه يقوم مقام الحركة^(٣) . والذى جعل هذا مقبولا ارتباط هذا التغير موسيقيا بظاهرة

(١) الكافى ص ١٤٤ بتصرف .

(٢) راجع القيمة النحوية للموقع - موقعية التخلص - رسالة ماجستير لصاحب الرسالة . وهى مخطوط بمكتبة دار العلوم ومكتبة جامعة القاهرة .

(٣) الملاحظ أن هذه الظاهرة يشق فيها الموزون مع الميزان تمامًا إذ لا بد من مد فى مقابل مد وسوف يظهر ذلك فى الفصل الأخير من الرسالة .

(١) الشرطة الطويلة للمقطع الطويل .

(٢) العقد ج ٥ ص ٤٢٧ ، العملة ج ٢ ص ٣٠٥ ، الكافى ٨٥ - ٨٦ ، العيون الغامزة ص ٩٩ .

(٣) العيون الغامزة ص ٩٩ .

أشدّ حيا زيمك للموت فإنّ الموت لا تيكا

والبيت يتصور مبدئياً من الهزج ومن هنا فتفعلتتا من مفاعيلن المثلثة في قوله (حيازيم) وقد كفت مفاعيلن أيضاً بحذف سابعها وسوف نرصدها غير مزاحفة أى بإنشاد (حيازيم) بأشباع الفتحة فيكون الموزون (أشد حيا زيم) . .

مفاعيلن	o/ o/ o/	م	ق	ع	ن	وتد مجموع + بيان خفيفان		
		U	-	-	-			
		ص ح	ص م	ص م	ص ح ص			
اشده	o/o/	لش	د	م	ق	ع	ن	بيان خفيفان + وتد مجموع
مفاعيلن	o/o/o/	-	-	U	-	-	-	+ بيان خفيفان
		ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص م	ص م	ص ح ص	

وبالحزم تنتهى علل الزيادة لنأتى بعد ذلك إلى علل النقص وهى :

(أ) الحذف : عبارة عن إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء ^(١) ويدخل فى ستة أبحر هى الرمل والطويل والمتقارب والمديد والهزج والخفيف وقد شبه بحذف ذنب الفرس لأن ذنبه آخره ^(٢) . والتفعيلات المنوطة بهذا الحذف هى فاعلاتن مفاعيلن فعولن . وفاعلاتن وحدها قرينة بحور ثلاثة الرمل والمديد والخفيف ومفاعيلن قرينة بحرین الطويل والهزج أما فعولن فهى خاصة بالمتقارب .

أن هذا الضرب من الرمل قليل جداً وأنه موقوف على السماع ^(١) .

فاعلاتن	o/ o/ o/	ق	ع	لا	ن	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
ص م	ص م	ص ح	ص م	ص م	ص ح	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
فاعلاتن	o/ o/ o/	ق	ع	لا	ن	سبب خفيف + سبب خفيف + ساكن
ص م	ص م	ص ح	ص م	ص م	ص ح	سبب خفيف + سبب خفيف + ساكن

(د) الحزم ^(٢) . هو زيادة حرف إلى أربعة فى أول البيت ، وحرف أو حرفين فى أول العجز وأكثر مجيئه فى أول البيت أما مجيئه فى أول النصف الثانى فقليل ولم يجئ فيه بأزيد من حرفين ^(٣) . وسميت هذه الزيادة خزماً بالزأى تشبيهاً لها بخزم البعير وهو أن تجعل فى أنفه خزامة . . والعلاقة بين الدالتين اللغوية والاصطلاحية هى الزيادة الموصلة إلى المراد ونحن لكى نثبت هذه الزيادة فى التفعيلة سوف نأخذ نموذجاً واحداً من نماذج الزيادة وفى الزيادة إحياء بأنها شئ منفصم عن التفعيلة لعدم تحديد كيف حروفها وإن كان الكم محدد . فلو فرضنا زيادة أربعة أحرف فما كيف هذه الحروف بين الحركة والسكون ؟ أى كيف يكون الترتيب والتكوين أمن سبب أم من فاصلة . . إلخ ؟ ونحن نأخذ بيتاً مما جاء به العروضيون لنقيم عليه هذه المفارقة وهو ^(٤) .

(١) الظاهرة موقوفة على السماع . فهل ينفى ذلك إمكان موسيقيتها ؟

(٢) سنناقش هذه الظاهرة بعد ذلك .

(٣) العيون الغامزة ص ١٠٠ .

(٤) السابق ص ١٠١ .

(١) العقد ج ٥ ص ٤٢٧ ، الكافى ٣٢ ، العيون الغامزة ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٢) الكافى ٣٢ .



أى بحذف (لت) وعلى ذلك فالعلة داخلية فى حشو الجزء ولانظير لذلك فيما ورد من علل لبيتوحد مكان الحذف طردا للظاهرة وقد حسب البعض ألا قائل بذلك وقد بين صاحب العيون الغامزة^(١) أن ذلك وهم فاحش لأن الخليل هو القائل بالقطف فى المقالة الأولى . ويتضح التقارب بين المعنى اللغوى والأصطلاحي حين ندرك أن الشجرة إذا قطفت تعلق بها شئ من الشجرة وهذا يشبه تعلق الحركة حين تسكينها بحذف السبب كله .

مفاعل	م	ف	ع	ل	ن	وتد مجموع + فاصلة صغرى
o// o//	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح
مفاعل	م	ف	ع	ل	ن	وتد مجموع + سبب خفيف
o// o//	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح

(ج) **القصر** : يقول صاحب العقد « المقصور ما ذهب آخر ساكنه وسكن آخر متحركاته من الجزء الذى فى آخره سبب »^(٢) وهذا يعنى أن القصر عبارة عن حذف ساكن وإسكان حرف قبله بشرط أن يكون من سبب خفيف . أما لماذا سمى بذلك فكما يقول صاحب العيون الغامزة : « لأن منهم من قال سمى بذلك لكونه قصر عن الحركة أى منع منها . . . وقيل سمى بذلك لكونه منع من المد ، فكذا الجزء المقصور يحتمل أن يكون سمى بذلك لأنه لما حذف آخره وأسكن ما قبله منع من الحركة ، أو لأن الجزء قصر عن التمام كما قصر الاسم المقصور عن المد والله أعلم »^(٣)

(١) العيون الغامزة ص ١٠٧ .

(٢) العقد ج ٥ ص ٤٢٧ .

(٣) العيون الغامزة ص ١٠٨ .

فاعلتن	ف	ع	لا	ن	سبب خفيف + وتد مجموعة سبب خفيف
o// o// o//	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح
مفاعيلن	م	ف	ع	ل	وتد مجموع + مبيان خفيفان
o// o// o//	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح
فعلون	ف	ع	ل	ن	وتد مجموع + سبب خفيف
o// o//	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح
فاعلا	ف	ع	لا	ن	سبب خفيف + وتد مجموع
o// o//	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح
مفاعى	م	ف	ع	ل	وتد مجموع + سبب خفيف
o// o//	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح
فعل	ف	ع	لا	ن	وتد مجموع
o//	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح	ص ح

٧ - **القطف** : عبارة عن إسقاط السبب الخفيف وإسكان المتحرك قبله ولا يكون إلا فى بحر واحد هو الوافر^(١) فهو بذلك مكون من علة وزحاف أى من حذف وعصب ومعنى ذلك أن مفاعلتن تحولت بالحذف إلى مفاعل ثم عصبت مفاعل وقد رأى البعض^(٢) أنه حذف للسبب الثقيل مفاعلتن

(١) العقد ج ٥ ص ٤٢٧ ، العملة ج ٢ ص ٣٠٥ ، الكافى ٥١ ، العيون الغامزة ص ١٠٧ .

(٢) العيون الغامزة ص ١٠٧ .

سبب خفيف + وند مجموع + سبب خفيف	قن	لا	ح	فا	o/ o/ o/	فاعلاتن
	-	-	U	-		
	ص ح ص	ص م	ص ح	ص م		
سبب خفيف + وند مفروق + سبب خفيف	لن	ع	قف	س	o/ o/ o/	مستغ لن ^(١)
	-	U	-	-		
	ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص		
وند مجموع + سبب خفيف		لن	عو	ف	o/ o/	فعلون
		-	-	U		
		ص ح ص	ص م	ص ح		
سبب خفيف + وند مجموع - ساكن	لات	ع	فا	و	oo// o/	فاعلات
	-	U	-	-		
	ص م ص	ص ح	ص م	ص م		
ثلاثة أسباب خفيفة	عل	قف	س	و	o/ o/ o/	مستغ ل
	-	-	-	-		
	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص		
وند مجموع + ساكن		عو	ف	و	oo//	فعلون
		-	U	-		
		ص م ص	ص ح	ص ح		

(د) القطع : المقطوع هو ما ذهب آخر سواكنه وسكن آخر متحركاته من الجزء الذى في آخره^(٢) والقطع مماثل للقصر غير أن الفرق بينهما أن القطع تغيير يخص الوند المجموع والقصر يخص السبب الخفيف وإنما سمي بذلك لأنه

ومثل ذلك قول التبريزي * شبه بالاسم المقصور يقصر من المد فيسقط منه حرف ساكن وهو التنوين ويسقط منه المدة والمدة تقرب من الحركة^(١).

فيما سبق إحساس بتصور موسيقى تأتى من ضياع النون وهى ذات قيمة موسيقية وأصبحت القيمة الموسيقية فى هذا الحذف مساوية لقيمة المقصور فتصير فعلى ومصطفى فى النهاية كفاعلات . وأحسب أن التشبيه بينهما على هذا النحو بجانب الدقة . والأقرب إلى القبول التشبيه بالممدود حين الوقف ففاعلات فى النهاية أقرب إلى عاشوراء خاصة إن علمنا أمر الوقف كما يرى صاحب العيون الغامزة . ويدخل القصر أربعة أبحر الرمل والمتقارب والمديد والخفيف ويخص ثلاث تفعيلات الأولى فاعلاتن فى المديد والرمل والثانية مستغعلن فى مجزوء الخفيف حين تخبل أى تصير متغعل والثالثة فعلون فى بحر المتقارب حين تحول إلى فعول^(٢).

(١) الزحاف فى مستغعلن باعتبارها مفروقة الوند ، وهذه تفعيلة الخفيف .

(٢) العقد ج ٥ ص ٤٢٧ ، العمدة ج ٣ ص ٣٠٥ ، الكافى ٣٣ العيون الغامزة ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(١) الكافى ص ٣٢ .

(٢) راجع الكافى ص ٣٢ ، ١٣٠ ، ٨٤ ، ١١٢٣ .

قطعت حركة وتده^(١) والابحر التي يدخلها البسيط والكامل والرجز . أى أنه يدخل فاعلن ومتفاعلن ومستفعلن .

فاعلن	o// o/	ف	ع	لن	سبب خفيف + وتد مجموع
		ص م	ص ح	ص ح ص	
مستفعلن	o// o/o/	مس	قف	ع	سببان خفيفان + وتد مجموع
		ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	
متفاعلن	o// o//	م	ت	ف	فاصلة صغرى + وتد مجموع
		ص ح	ص م	ص م	
فاعل	o/ o/	ف	عل		سببان خفيفان
		ص م	ص ح ص		
مستفعل	o/ o/ o/	مس	قف	عل	ثلاثة أسباب خفيفة
		ص ح ص	ص ح ص	ص ح ص	
متفاعل	o/ o//	م	ت	ف	فاصلة صغرى + سبب خفيف
		ص ح	ص ح	ص م	

(هـ) الحذف : هو حذف وتد مجموع من آخر الجزء^(١) وهو لغة الخففة ومت قولهم قطعة حذاء والمائلة أن السوتد لما حذف من آخر الجزء خفف فسمى أحد وهو في اللغة القطع فإذا ذهب السوتد فقد قطعت من الجزء . ولا يكون الحذف إلا فى متفاعلن من بحر الكامل وصاحب العيون الغامزة يذكر بعض الآراء التى تراه فى غير الكامل فيقول : وقال ابن برى وتبعه الصفاقسى ولا يكون إلا فى مستفعلن المجموعة السوتد ومتفاعلن ؛ لكن صاحب العيون الغامزة يعترض عليه مخطئا له ومبيناً أنه لا يوجد بحر فيه مستفعلن ولا يقف ضد رفضه الحذف فى مستفعلن بل يعترض على قول بعض العروضيين بأن للبسيط المجزوء عروضاً حذاء مخبونة وعلى قول من يرى أنه ورد فى مشطور الرجز ما هو أحد مسبق وهو مثل هذه الأقوال بالشذوذ^(٢) بحيث لا يلتفت إليها ولا تبنى قواعد كلية عليها . كل ذلك يؤكد خصوص الحذف عنده بتفعيلة الكامل أى ببحر الكامل .

متفاعلن	o// o//	م	ت	ف	ع	لن	فاصلة صغرى + وتد مجموع
		ص ح	ص ح	ص م	ص ح	ص ح ص	
مقا	o//	م	ت	ف			فاصلة صغرى
		ص ح	ص ح	ص م			

(١) العقد ج ٥ ص ٤٢٧ ، العملة ج ٢ ص ٣٠٥ ، الكافى ٥٩ .

(٢) راجع العيون الغامزة ص ١٠٥ بتصرف .

أول الوند المرفوق لفظه لفظ السبب غير أن وقوع التاء بعده يمنع أن يكون سببا فإذا حذفت التاء انكشف وصار لفظه لفظ السبب كما يقول صاحب العيون الغامزة^(١) . ويخص بحرى السريع والمنسرح ؛ وتعليل الكشف الوارد هنا يوحى بتحويل الوند المرفوق إلى سبب خفيف فلماذا الاصرار على بقاءه وتدا مرفوقا في النهاية وقد تحولت النهاية إلى سبب ١

وهذان جدولان للموقف والكشف

مفعولات	مف	عو	لا	ت	سيان خفيفان + وند مرفوق
/o/ o/ o/	-	-	-	u	ص ح ص م ص ح
مفعولات	مف	عو	لا	ت	ثلاثة أسباب + ساكن
oo/ o/ o/	-	-	-	-	ص ح ص م ص ح
مفعولات	مف	عو	لا	ت	خفيف + مجموع + ساكن
oo/ o/ o/	-	ع	لا	-	ص ح ص م ص ح

مفعولات	مف	عو	لا	ت	سيان خفيفان + وند مرفوق
/o/ o/ o/	-	-	-	u	ص ح ص م ص ح
مفعولات	مف	عو	لا	ت	ثلاثة أسباب خفيفة
o/ o/ o/	-	-	-	-	ص ح ص م ص ح

(و) الصلم : والأصل كما يرى صاحب العقد ما ذهب من آخر الجزء وتدا مرفوق^(١) حيث يدخل التفعيلة مفعولات مرفوقة الوند بحذف وتدا لتصبح مفعو . والصلم في اللفة قطع الأذن يقال رجل أصلم إذا كان مستأصل الأذنين وقد صلمت أذنه أصلمها صلما ، إذا استأصلتها ومن هنا سمي حذف الوند المرفوق من الجزء صلما تشبيها بذلك والبحر الذي تدخله هذه العلة هو السريع^(٢)

مفعولات	مف	عو	لا	ت	سيان خفيفان + وند مرفوق
/o/ o/ o/	-	-	-	u	ص ح ص م ص ح
مفعو	مف	عو	لا	ت	سيان خفيفان
o/ o/	-	-	-	-	ص ح ص م ص ح

(ز) الوقوف : الموقوف هو ما أسكن سابعه المتحرك وبتعبير أدق : هو ما سَكُنَ متحرك وتده المرفوق وكان أصله مفعولات فطوى فبقى مفعولات فسكنت التاء فبقى مفعولات فنقل إلى فاعلان وسمى موقوفا لأنك وقفت على حركته^(٣) . وهذه العلة تدخل بحرين السريع والمنسرح .

(ح) الكشف : يقول صاحب العمدة وما حذف سابعه المتحرك فهو مكشوف عند الخليل^(٤) فالكشوف ما حذف متحرك وتده المرفوق وسمى كشفا لأن

(١) راجع العيون الغامزة ص ١٠٥ بتصرف .

(٢) العيون الغامزة ١١٠ - ١١١ .

(٣) الكافي ٩٥ .

(٤) العمدة ج ٢ ص ٣٠٥ .

(ط) البتر : الأبر ما قطع وتده بعد حذف سببه^(١) فإذا اجتمع القطع والحذف سمي بذلك بترًا . ويدخل البتر بتحريك المتقارب والمديد وقد وهم الزجاج أن التفعيلة التي يدخلها البتر هي تفعيلة المتقارب وحده إذ تصير فعولن فيه إلى فع لكن في فاعلاتن تصبح به فاعل فلو قبلناه فيها فيبقى منها الكثير فيسمى من أجل ذلك محذوفًا مقطوعًا لا أبر .

ويرد صاحب العيون الغامزة على غرابه هذا الرأي بأن وهم الزجاج راجع إلى عدم فهمه رأى الخليل فحين يكتب الخليل تحت المديد محذوفًا مقطوعًا وتحت المتقارب أبر فإنه لا فرق بينهما عنده^(٢) . والتعريف السابق موضح لذلك فما قولنا « البتر مساو للحذف مع القطع » إلا مواز لقولنا « الحذف والقطع مساويان للبتر » . فلا توهم موجود إذا .

فاعلاتن	ol ol ol	ف	ع	لا	ن	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
		ص م	ص ح	ص م	ص ح ص	
فعولن	ol ol	ف	عو	لن		وتد مجموع + سبب خفيف
		ص ح	ص م	ص ح ص		
فاعل	ol ol	ف	عل		سيان خفيان	
		ص م	ص ح ص			
فعل	ol	فع			سبب خفيف	
		ص ح ص				

(ي) الحَرَم : ظاهرة تحصل في طيها الغرابية تناولها الآن بتعريف موجز لها يحددها كما تصورها العروضيون لأننا ستحدث عنها بإفاضة بعد ذلك في مكانها المناسب . والحرم علة تنفزع عنها عدة علل الحزم أساس فيها . . وكما يرى صاحب العيون الغامزة فالحَرَم عند الخليل حذف أول الوجد المجموع في أول البيت وبعضهم ينقل عنه أنه يجوز في أول النصف الثاني على قلة وبعضهم ينقل فيه المنع عنه ويقول أن غيره هو الذي يجوز الحزم فيه وبعضهم ينقل المنع في خرم أول العجز مطلقًا عن الخليل وغيره^(١) . ومؤدى ما سبق الاتفاق الكامل حول كينونته أول البيت والحَرَم يكون في فعولن ومفاعيلن ومفاعلتن . وأصل الحزم في السلفة ذهاب بعض الشيء ومنه الحزم في الألف تتحول من خلاله فعولن إلى عولن ومفاعيلن إلى فاعيلن ومفاعلتن إلى فاعلتن لكن خصوص الحَرَم بهذه التفعيلات وحدها ليس رأى الجميع فلقد أجاز السهيلي^(٢) حَرَم السبب الثقيل في متفاعلن لتصبح مفاعلن وتحول إلى مفاعلن وحجته أنهم إذا كانوا يحذفون السبب بجملته كما في قول الشاعر :

هامة تدعو صدى بين المشتّر واليمامة

وتقطع أولها فاعلن متفاعلن فإن حذف جزء من السبب أسهل . خلاف طويل ذكره صاحب العيون الغامزة سوف نتركه إلى أن نتحدث عن ظاهرة الحَرَم وحدها . . وتنفك من الحَرَم عدة مسميات كما قلت فإذا خرمت فعولن فأصبحت عولن سمي ذلك ثلما وإذا خرمت فعول المزاحفة فأصبحت عول كان المسمى ثرما . وإذا كان الحَرَم في مفاعلتن كان المسمى أعضب . فإذا كانت مفاعلتن معصوبة ودخلها الحَرَم كان المسمى أقصم . وإذا كانت مقبوضة كان

(١) العيون الغامزة ص ١١٣ .

(٢) العيون الغامزة ص ١١٣ .

(١) المعتمد ج ٥ ص ٤٢٧ ، الكافي ٣٣ - ٣٤ .

(٢) العيون الغامزة ١١٣ .

عولن	o/ o/	عو ص م	لن ص ح ص	مبيان خفيفان
عول	/o/	عو ص م	ل ص ح	وتد مفروق

الثم
والثرم
في
فعولن

أما خرم مفاعلتن فيسمى عصباً إذا لم تكن مزاحفة فإذا عصبت أو قبضت أو عقلت تحولت إلى المسميات التالية كما يظهر في جدولها التالي :

فَاعِلَتْنِ	o// o/	فَا ع ل قِي	سب خفيف + فاصلة صغرى	أعصب
فَاعِلَتْنِ	o/ o/ o/	فَا ع ل قِي	ثلاثة أساليب خفيفة	أعصم
فَاعِلَتْنِ	o/ o/	فَا ع ل قِي	سب خفيف + وتد مجموع	أعصص
فَاعِلَتْنِ	o/ o/	فَا ع ل قِي	سب خفيف + وتد مجموع	أعصم

الثم
والثرم
في
فعولن

المسمى أعقص (فاعتن) . وإذا كانت معقولة ودخلها الخرم كان المسمى أجم . أما خرم مفاعيلن فسماء خرم فإذا كانت مكفوفة ودخلها الخرم كان المسمى أخرب . فإذا كانت مقبوضة وخرمت كان المسمى أشتر^(١) .

ومن هنا فإن الخرم قرين مفاعلتن ومفاعيلن وفعلولن وكل هذه التفعيلات يتحول الخرم فيها إلى ظاهرة تنماسك مع كل ما يحدث فيها من رخافات لتتشأ هذه الإمكانيات السابقة . لقد شغلت هذه الظاهرة بمسمياتها صاحب العقد^(٢) في أرجوزته حيث أورد الظاهرة وحدها في نحو ستة وعشرين بيتاً تحوى كل المسميات السابقة .

مفاعلتن	o// o/	فَا ع ل قِي	وتد مجموع + فاصلة صغرى	أعصب
مفاعيلن	o/ o/ o/	فَا ع ل قِي	وتد مجموع + بيان خفيفان	أعصم
فعولن	o/ o/	فَا ع ل قِي	وتد مجموع + سب خفيف	أعصص

وخرم فعولن إما أن يكون لها وهى غير مزاحفة ويسمى ثلماً أو وهى مقبوضة ويسمى ثرماً .

(١) راجع الكافى ص ١٤٣ - ١٤٥ .

(٢) العقد ج ٥ ص ٤٣٤ - ٤٣٥ .

أما حَرَمُ مفاعيلن ومسمياته فيتضح ذلك في الجدول التالي :

بعد الحرم	فاعِلُن ^(١)	ا/ ا/ ا/	فا - ص م	عى - ص م	لن - ص ح ص	ثلاثة اسباب خفيفة	حرم
	فاعِل	/ا/ ا/	فا - ص م	عى - ص م	ل و ص ح	سبب خفيف + وتد مفروق	حرب
	فاعِن	ا/ ا/	فا - ص م	ع و ص ح	نن - ص ح ص	سبب خفيف + وتد مجموع	شتر

تلك مسميات الحَرَم آخر ما يرد من العلل ونتقل بعد ذلك إلى ما سمي بالعلة الجارية مجرى الزحاف ثم الزحافات التي تجرى مجرى العلل وصاحب العيون الغامزة يؤكد تلك البقية حين يعلق على قول الشريف في خصوص التغييرات اللاحقة للأجزاء بأن منها ما يلحق ثوانى الأسباب وهو الزحاف وأن منها ما يلحق الأوتاد خاصة وتنفرد به المبادئ وهو الحرم وقسم يلحق الأوتاد والأسباب معا وتنفرد به أعاريض بناء على ذلك علة^(٢) وهذا ما نقصده بالزحاف الجارى مجرى السعة ونحن نرى في تقسيم الشريف خصوصه أوائل الآيات بقيمة خاصة أفردتها وهى الحَرَم ولم يضعها في إطار العلل وحسنا ما فعل للفرق الكبير بين هذه الظاهرة وما يسمى بالعلل فالعلل قرينة العروض

(١) الظاهرة في مفاعيلن تساوى وجودها في مفاعِلُن وفي التفريق دلالة على ربط الزحاف هنا بالبحر لا التفعيلة .

(٢) راجع العيون الغامزة ١٠٥ بتصرف .

والضرب أى النهاية أما الحرم والحزم فيأتيان أول بيت في القصيدة فحسب وشتان ما بينهما !

والذى أجرى من السعة مجرى الزحاف أى فى عدم اللزوم * بمعنى تغيير يلحق آخر الضرب لكنه لايلزم علة واحدة هو :

التشعيت : هو عبارة عن تغيير يلحق فاعلاتن مجموعة الوجد فتصيره على رنة مفعولن * والتشعيت ظاهرة تحتاج إلى دراسة صوتية خاصة لأنه يتساوى في القافية مع التفعيلة الكاملة دون إحساس بنقص ما . وصاحب العيون الغامزة يرى أن العروضيين اختلفوا في كفيته على أربعة مذاهب :

أحدهما : أن لامة حذفت فصار فاعلتن وهذا مذهب الخليل ومنه جاءت التسمية لأن التشعيت في اللغة التفريق .. الثاني : أن عينه حذفت فصارت فاعلتن ورجح بأنه حذف من أوائل الأوتاد فجار كالحرم .. الثالث : أن وتده قطع فحذفت ألفه وسكنت لامة فصار فاعلتن ورجح بأن القطع في الأوتاد أكثر .. الرابع : أنه حين يحذف ألفه ثم أضمر بإسكان عينه فصار فاعلتن إلخ^(١) وهو خاص بالنهاية .

التشعيت اذن ظاهرة تخص فاعلاتن ويبقى أن نقول أنها تأتى في فاعلن تفعيلة المتدارك ولعل العروضيين القدماء لم يعالجوها لعدم المتدارك من المهمل إذ إنه البحر الذى تداركه الأخفش على عمل الخليل^(٢) . يقول صاحب العيون الغامزة في تشعيت المتدارك * وقيل دخله التشعيت فذهبت اللام منه فصار فاعلن فنقل إلى فاعلن^(٣) .

(١) العيون الغامزة ص ١٢٦ بتصرف .

(٢) يقول عنه صاحب العيون الغامزة * ولم يذكره الخليل واستدركه المحدثون فسمى بالمتدارك * العيون الغامزة ٥٩ . وهذا كلام لايقبل إلا على أساس رفض الخليل له استعمالا حيث لم تثبت الفاعلية الشعرية وقتها إثباتا يعطيه قيمة إيقاعية وقبوله فرضا تثبت دوائر الخليل

(٣) السابق ص ٦٠ .

المديد وضربها الأول حيث يلزم أن تأتي مخبونه^(١) ، وكذلك في العروض الأولى من البسيط وكذلك ضربها^(٢) وأيضاً في عروض مطلع البسيط وضربه^(٣) ومثله الخين في الضرب الثاني من العروض الثالثة للرخيف^(٤) . وكذلك في بعض أنواع المتدارك^(٥) .

والطى زحاف لكنه لازم في العروض الأولى للسريع^(٦) وكذلك في ضرب المنسرح اللازم للطى أبداً^(٧) وكذلك في عروض وضرب المقتضب^(٨) . والقبض زحاف لازم في عروض الطويل والاضمار زحاف كما نعلم لكنه لازم في الضرب الثالث من العروض الأولى للكمال^(٩) وكذلك الضرب الثاني من العروض الثانية فيه^(١٠) .

ومثل ما سبق زحاف الخيل اللازم في العروض الثانية للسريع مع الكشف^(١١) وكذلك زحاف الوقف اللازم في ضرب العروض الأولى للسريع^(١٢) وكذلك في العروض الثالثة منه ، وكذلك في العروض الثانية المنهكة الموقوفة من المنسرح^(١٣) .

(١) الكافي ٣٤ - ٣٥ .

(٢) الكافي ٣٩ .

(٣) دراسات في علم العروض والغاية ١/٤ .

(٤) الكافي ١١١ .

(٥) دراسات في علم العروض والقافية ١٤٥ .

(٦) الكافي ٩٥ .

(٧) الكافي ١٠٧ .

(٨) الكافي ١٢٠ .

(٩) السابق ٢٢ - ٢٣ .

(١٠) السابق ٥٩ .

(١١) السابق ٦١ .

(١٢) السابق ٩٨ .

(١٣) السابق ٩٥ .

(١٤) السابق ٩٨ .

فاعلاتن	o/ o/ o/	فا	ع	لا	تن	سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف
فعلن	o/ o/	فا	ع	لن	-	سبب خفيف + وتد مجموع
فالان	o/ o/ o/	فا	لا	تن	-	ثلاثة أسباب خفيفة
فالن	o/ o/	فا	لن	-	-	سيان خفيفان

وليس التشعيت وحده هو العلة التي تجرى مجرى الزحاف فإن الحذف وهو علة من العلل يعرض لها عدم اللزوم حين تأتي في العروض الأولى من بحر المتقارب^(١) إذ يمكن أن تبادل في العروض فعول وفعل وهذه ظاهرة تحتاج إلى دراسة خاصة .

أما ما يجرى من الزحاف مجرى العلة في اللزوم فزحافات يرد أمرها إلى البحور حيث تصوّر أنّها في العروض والضرب . من ذلك أن الخين كما رأينا زحاف غير لازم ولكنه يجرى مجرى العلة حين يأتي في العروض الثالثة من

(١) السابق ص ٣٢٠ ويؤكد هذه الحقيقة أيضاً الدكتور عبدالله درويش في كتابه دراسات في علم العروض

هذه عدة صور لمزاحفات لزمت في المواطن السابقة فأصبحت كالعلة في لزومها وإذا أردنا أن نحدد تصورا عاما لهذه المزاحفات اللازمة قلنا إن الناظر لهذه المواطن معا يدرك للوهلة الأولى أنها قرينة العروض والضرب أى النهاية .

وبنهاية الحديث عن الزحافات السابقة نكون قد عرضناها ورصدناها كما تصورهما القدامى . وقبل أن نتهى هذا الفصل نناقش مسألتين يحتاج البحث إليهما : المسألة الأولى تدور حول ارتباط الزحاف والعلة بالتفعيلة أو البحر والمسألة الثانية نذكر فيها موجزا عاما لموقف هذه المزاحفات والعلل بين القبول والاستحسان وبين الرفض والاستهجان . فإلى أولى هاتين المسألتين :

لن يعدم الدارس لموسيقى الشعر أن يجد أدلة متكاتفه تؤكد له ارتباط الزحاف والعلة بالبحر لا بالتفعيلة ارتباطا كاملا وحين يسجل العروضيون زحافا أو علة قائلين أن هذا الزحاف حذف السابيع الساكن أو تسكين للشانى المتحرك إلى آخره فإن ذلك لايعنى مطلقا أنهم ينظرون إلى التفعيلة وحدها فمما لاشك فيه عندهم أن موسيقى الشعر لاتقف عند حدود تفعيلة واحدة بعينها فالتفعيلة وحدة موسيقية وجودها منفردة لا يخرج بها عن كونها صيغة لغوية منعزلة . لكنها لن تحدد إيقاعيا إلا من خلال وجودها فى إطار كامل منتظم هو ما يسمى بالبحر أو القصيدة . وعلى هذا ، فإن الزحاف أو العلة إذا رصدنا من خلال تفعيلة ما فإن الرصد يضع فى اعتباره تماسك التفعيلة ووضعها فى سياقها الموسيقى .

والدلائل التى تؤكد ذلك واضحة فمع تعدد التفعيلة الواحدة فى بحور مختلفة فإن زحافها يخضع للبحر المعين فما يحدث للتفعيلة فعولن فى إطار بحر الطويل قد لا يحدث لها فى إطار المتقارب فإن أمكن فيها القبض والحزم فى البحرين فإن إمكان البتر بها يخص المتقارب وحده ومن ثم فعلة البتر ليست فى خصوص التفعيلة بل فى خصوص بحرهما . . إن زحافا كالقبض فى عروض

الطويل وجريانه مجرى العلة فى مفاعيلن ليس جاريا معها وإنما حلت وفى أى بحر كانت بل هو مخصوص بالطويل .

ومما يدل على أن الزحاف مرتبط بالبحر لا بالتفعيلة أن الحكم عليه بالحسن والقبح قرين ارتباطه بالبحر فحين نرى مثلا استحسان كف مفاعيلن فى الهزج فإن كفها فى الطويل من باب القبح . والأدلة كثيرة متتابعة فى حكم العروض دائما للزحاف حين يرتبط ببحره . إن العروضى حين يقول فى زحاف الوافر « يجوز فى كل مفاعلتن إلا التى فى الضرب الأول من العروض الثانية منه أن يسكن خامسه ويسمى معصوبا »^(١) أو « يجوز فى كل فعولن إلا التى فى ضرب البيت الثالث أن تسقط نونه فيبقى مفاعلن ويسمى مقبوضا »^(٢) . إلخ . - إن فى مثل هذه العبارات لدى العروضيين خير دليل على أنهم كانوا يدركون العلاقة الوثقى بين الزحاف والبحر .

هل هناك من دليل أكد من أنهم تصوروا تقسيمات البحور بناء على وجود الزحافات والعلل ؟ إن قولهم عروضه مقبوضه وضربها مقبوض أو عروضه حذاء وضربها أحد أو هذا البيت ضربه أحد مضمرة وذلك عروضه مخبونة إلخ . فيه دليل ربط الزحاف والعلة بالبحر . ألا يدل ذلك التصور الشامل فى تقسيم البحور كلها إلى صورها المعهودة على أساس من العلة أنهم فهموا العلاقة الوثقى بين هذه الظاهرة والبحر ! وليس الأمر خاصا بالعلة وحدها فكم من البحور ارتبطت فيها العلة بالزحاف كأن يكون الضرب أحد مضمرة أو تكون العروض مطوية مكشوفة أو مطوية موقوفة^(٣) إلخ . أن قضية لزوم العلة أو جريانها مجرى الزحاف وعدم لزوم الزحاف أو جريانه مجرى

(١) الكافى ٥٣ .

(٢) السابق ٢٦ .

(٣) السابق ٩٥ - ٩٦ .

في كتبهم مثل هذه العبارات « وزخافه كذا وعلته كذا وهم يقصدون البحر لا التفعيلة .

وربما ورد اعتراض له وجاوبته ينفي هذه المقولة يرى أن العروضيين ربطوا الزخاف بالتفعيلة خاصة حين فصل العروضيون بين رسم بعض تفعيلاتهم مستخدمين ما يسمى بالوتد المفروق والوتد المجموع فمستعملن مجموعة الوتد لها زخافها في بحر وهي مفروقة الوتد لها زخاف آخر وكذلك فاعلاتن .

يقول الأستاذ الدكتور عبدالله درويش في الزخاف « هذا وقد ربطه العروضيون بالتفعيلة لا بالبيت ، فمثلا عرفنا أن بحرا كالبيسط يشتمل على التفعيلة مستعملن ، وعرفنا كذلك أنه يجوز حذف ثانيهما وهذا يسمى الخبن كما يجوز حذف رابعها وهذا يسمى الطى . وفي بعض الأحيان يجوز حذفهما معا وهذا يسمى الخبل . وقلنا إن مثل هذا يجوز في الرجز وفي المنسرح ولكن عندما تعرضنا لبحر كالخفيف ذكرنا أن مستعملن في الخفيف يجوز فيها الخبن ولايجوز فيها الطى أى لايحذف الرابع وهكذا أمكننا أن نعتبر التفعيلة واحدة في هذه الأبحر بما فيها الخفيف ، ولكن العروضيين عندما ربطوا الزخاف بالتفعيلة لا البحر جعلوا للبيسط ونظرائه تفعيلة هي : مستعملن وجعلوا للخفيف والمجث تفعيلة خاصة هي مستعملن فبالأولى تركب عندهم من سببين خفيفين ثم وتد مجموع والثانية تركب من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق »^(١) . الأستاذ الدكتور عبدالله درويش يرى من خلال وجود صورتين لمستعملن دليلا على أنهم كانوا يربطون رؤية الزخاف بالتفعيلة لا بالبحر والدليل على ذلك أن مزاحف الوتد المفروق يختلف عن مزاحف الوتد المجموع ويأخذ أستاذي عليهم خطأ هذا الرأي قائلًا بالحقيقة التالية :

العلة لخبر دليل على أن العروضيين يرون الظاهرة متصلة ببحرها وإلا لما كان لهذه الزخافات وتلك العلل أن تحدد في إطار بحرهما .

وقد ترد تفعيلة كتفعيلة الرجز (مستعملن) في عديد من البحور كالسريع والمجث والبيسط وقد تحمل زخافاتهما معها أيا ما كان البحر مما يوهم أن الزخاف قرين التفعيلة وحدها وليس وقفا على البحر لكن من الواجب أن نراعى أن مثل هذه البحور تتماثل في كثير مما يجعلها قرينة إيقاع متشابه كما سيتضح بعد ذلك في الرسالة^(٢) .

من الدلائل التي تجعل الزخاف يرتبط بالبحر أيضا في ذهن العروضيين أن الدائرة وهي منظور رياضي تحكم تفعيلاتها بتماسكها لا انعزالها ومن ثم فهي تصور موطن الحذف أو التسكين لا على حدود تفعيلة واحدة بل على منظور دائري لمجموعة من التفعيلات كما سيظهر في الفصل التالي .

إن ظاهرة المعاقبة^(٣) وكذلك المراقبة - وهما ظاهرتان تنمان عن تكامل موسيقى - فيهما دلالة واضحة على ربط الزخاف بالبحر فحين تحدد المعاقبة بأنها « إذا اجتمع السببان لم تجز مزاحفتهم جميعا ، بل وجب أحد الأمرين ، أما سلامتهما معا أو سلامة أحدهما فذلك هو المعاقبة »^(٣) . ليس في هذه الظاهرة دليل قاطع على أن رؤية الزخاف لا تقف عند التفعيلة منعزلة بل مرتبطة بما يجاورها وفي ذلك إحساس بها في سياق البحر !

ربط هذه الظواهر بالبحر أمر طبعى ولايبعدنا عن هذه الحقيقة خصوص الدارسين لها بالتفعيلة حين التعريف فذلك اعتبار دراسي فحسب فكم وردت

(١) في الفصل الثاني حين نتحدث عن ربط الدائرة بالزخاف مستحدث عن فكرة التماثل والتركيب في البحور .

(٢) ظاهرتا المعاقبة والمراقبة لهما حديث خاص سوف يأتي في الباب الأخير من الرسالة .

(٣) العيون الغامزة ٨٨ -

(١) دراسات في العروض والقافية ١٣٧ - ١٣٨ . وراجع بحثا بعنوان « المصطلحات العروضية » نشر في

مجلة الأهر . أكتوبر سنة ١٩٦٠ م



هي « أن تربط الزحاف بالبحر لا بالتفعيلة فتجعل زحاف البسيط الخبن والطي منفردين أو مجتمعين في مستعلن ونجعل زحاف الخفيف مثل الخبن في مستعلن دون جواز طيها مع ذكر زحاف فاعلن في حشو البسيط وفاعلاتن في حشو الخفيف . وعلى هذا لاداعى لكتابة مستعلن في الخفيف بوتد مفروق وكذلك في المجث «^(١) .

رأى أستاذنا يفهم أنهم غفلوا أن الزحاف والعللة قرنتا البحر وليعل فيما جثنا به من أدلة سابقة يقيم احتمالاً بأنهم كانوا على إدراك بهذه الحقيقة . أما الاعتراض الوجيه الذي يؤكد فصم تفعيلتى مستعلن وفاعلاتن فله ما يبرره عندنا بل ما يؤكد لأنهم حين خصوا الوتد المفروق بزحاف يخصه لم تكن رؤيتهم هذه قرينة الدائرة وحدها بل ما يحويه الوتد المفروق من قيمة إيقاعية تختلف تماماً عما يحويه الوتد المجموع ومن ثم كان لزوم التفريق .

إن الزحافات والعلل لهما من الأحكام الإيقاعية ما يجعل فهمهما يحتاج إلى رؤية شاملة لموسيقية البيت كله لا موسيقية التفعيلة فحين ندرك طي مستعلن دائماً في التسرح يجب علينا أن نعرف إمكانية مفعولات قبلها فالمسألة بحاجة إلى رؤية للتفعيلات في بحورها أكثر من رؤيتها منعزلة بعيدة عن تلك البحور .

ونأتى إلى المسألة الثانية وهي الحديث عن الزحافات والعلل من خلال الأحكام التي أطلقت عليها بالحسن والقبح وتصور تلك المواطن التي ارتأها دارسو العروض ونحن كما قلنا ندرك أنه « ليست كل هذه الزحافات على درجة واحدة في الشيوع . ولكن بعضها يقل استعماله ولا ينبغي للشاعر أن يلجأ إليه إلا إذا اضطر إلى ذلك »^(٢) .

ونحن سنرى أن هناك زحافات تنسجم تماماً مع موسيقية البحر وأخرى لا تنسجم ولولا ورود بعض شواهد منها لما اضطرو العروضيون إلى ذكرها كما يقول بذلك الأستاذ الدكتور عبدالله درويش فالزحاف ليس معيباً كله وكما يقول صاحب الكافي « والزحاف جائز كالأصل والكسر ممتنع . وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل »^(٣) . فالزحاف مستحب إذا اتفق وموسيقية البيت بل يكون مطلباً ضرورياً يقول الأستاذ الشاعر علي الجندى رحمه الله « وإنما يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط أو كان في بيت أو بيتين من القصيدة من غير توالٍ يخرج عن الوزن »^(٤) . ويقول أيضاً « وصفوة القول أن نقص البيت ببعض الزحافات خير من تمامه كجعل متعلن في الخفيف بدل مستعلن التي يظهر معها البيت كأنه مكسور »^(٥) . إن هذا النص يؤكد أن الصورة المزاحفة تتم من خلالها موسيقية البيت على حين أن الصورة التامة تظهر خلاله وبذا تتأكد قيمة الزحاف الموسيقية .

لقد رصد العروضيون كما قلت موطن كل زحاف ولم يقفوا عند حدود الرصد وحده بل أصدروا أحكاماً على هذه المزاحفات وتلك العلل تتراوح بين الحسن والصلاح والقبح وذلك من خلال رؤية في التفعيلة المرتبطة ببحرها . والتردد بين الصلاح والحسن والقبح للزحاف أمر بدهى وذلك لعدم لزومه عندهم وإذا أردنا أن نبين تقويمهم العام للزحافات بين الحسن والقبح كان لنا أن نعرض رأيهم في كل زحاف على أن نبدأ بالزحافات المفردة أولاً فاللزوجة ثانياً تاركين العلل والزحافات الجارية مجراها لمعرفةا بخصوص ضربها أو عروضها فهي ثابتة الحكم .

(١) الكافي ص ١٩ .

(٢) الشعراء واتحاد الشعر ص ١٥٥ .

(٣) السابق ١٥٦ .

(١) من بحث بعنوان : « المصطلحات العروضية » نشر في مجلة الأهر - أكتوبر سنة ١٩٦٠ م .

(٢) دراسات في علم العروض والقافية ص ١٤١ .

المضارع - أما إذا جاء في الطويل فهو قبيح وإن رعم الألف^(١) حسنة لاعتماده على وتد بعدى .

أما الإضمار : فهو حسن في الكامل ، وكذلك الوقف على حين يصلح فيه العقل ويحسن فيه العصب . تلك زحافات مفردة أما ما ازدوج منها فقيح في بحوره فالشكل قبيح في المديد والرمل والخفيف والمجث والخليل أيضاً قبيح في السباعي من السبط والرجز وهو قبيح أيضاً في السريع والمنسرح ، والنقص قبيح في الوافر .

هذا موجز عام لتقويم الزحافات لدى دارسي العروض وبقيّة الزحافات مما حكم عليها باللزم أو بعض العلل الجارية مجرى الزحاف وكذلك العلل كل ذلك أمره موكول بالسجوب إذا لزم وبالجواز إذا كان علة جارية كالتشعيب في الخفيف والمجث وقد حكى البعض جواز استعماله في مشطور الرجز^(٢) . وبالتردد بين الجواز والقبح في الخزم والخلل وما تفرع عنهما من مصطلحات .

وأخيراً فبعد هذا الحديث ينتهي ذلك الفصل الذي ألقينا فيه رؤية عامة على الزحافات والعلل وقد عرضنا الزحافات والعلل مستخدمين جدولاً يرصد التفعيلة قبل زحافها وعلتها وبعد زحافها وعلتها وهذا الرصد وإن كان جزئياً خاصاً بالتفعيلة فإن ذلك لا ينفي ما نقول به من فهم التفعيلة في بيتها بله في بحرهما لقد قصدنا منه أن نشير إلى موضع النقص أو الزيادة وننظر ما يحدث لهما من خلال الاعتبارات التالية اعتبار المقطع واعتبار الحركة والسكون واعتبار وحدات التفعيلة مثل السبب . السوتد : الفاصلة . ومن هنا كان لزوم الجداول

(١) الغامزة ١٤٨ .

(٢) يقول الأستاذ الدكتور عبدالله درويش في الزحافات المزدوجة هي في عمومها أقل استعمالاً من الزحاف المفردة ، لأن تمام موسيقى البيت لا يحسن بحذف حرفين من التفعيلة ولذا قل ورود زحاف الخليل في السبط . إلخ . دراسات في علم العروض ص ١٤٢ . ويرى صاحب العيون الغامزة أن جميع ما ذكره في هذا الباب من الزحافات المزدوجة قبيح مستكبر . العيون الغامزة ص ٨٦ .

القبض : وهو زحاف حسن في فعولن التي يبحر الطويل^(١) وهو حسن أيضاً في فعولن التي في المتقارب إلا في الجزأين اللذين قبل الضريين الأبتريين وفي دخوله بهما خلاف^(٢) سوف يظهر فيما بعد . والقبض قبيح في الهزج بإجماع الكثرة البالغة على ذلك^(٣) .

الطى : حسن في الرجز وفي السريع وفي المنسرح وصالح في السباعي من البسيط أي في تفعيلة مستعمل من داخل في مفعولات التي يبحر المقتضب وفي السريع قال البعض بصلاحيته^(٤) غير أن الإجماع بالحسن يتبع رأي الخليل .

الخن : وهو حسن في المديد والبسيط وهو في السباعي من البسيط حسن في أول الصدر وأول العجز وهو حسن أيضاً في الرمل فالرمل كالمديد وحسن أيضاً في الخفيف وكذلك المجث والخن صالح في الرجز وصالح في السريع وإن رآه البعض في السريع حسناً والإجماع على حسنة كما يرى الخليل^(٥) والخن داخل في مفعولات التي بالمنسرح وهو جائز في المتدارك^(٦) .

الكف : وهو حسن في الهزج وصالح في المديد والرمل والخفيف والمجث ويدخل المضارع حين تكف عروضه - وإن كان ذلك علة في

(١) وذلك كما يرى صاحب العيون الغامزة لاعتماده على تدوين قبل وبعدى . والأخفش يرى حسنة لأن النون الزائدة كانتين وهذا وهم لأن النون جزء من الموزون ، العيون الغامزة ص ١٤٨ .

(٢) العيون الغامزة ص ٢١٧ .

(٣) الخلاف موجود في العيون الغامزة ص ١٧٩ .

(٤) السابق ص ١٩٧ .

(٥) راجع العيون الغامزة ص ١٩٧ .

(٦) في المتدارك بعد غيبته يمكن أن تسكن عنه فيصبح فعولن وهو ما يسمى بالغريب أو ركض الخليل .

راجع الكافي ١٣٩ .

السابقة لنخرج منها بتفكك^(١) الوحدة وعدم اعتبارها حين قراءة التفعيلة منعزلة بينما تكتمل في أبياتها . . . وحين قصدنا التقويم العام بالحسن والقبح فقد أردنا بذلك جمع الرؤى الشاملة للبحور لتدرك مدى التقارب بين بعضها وبعضها الآخر ولتلقى ضوءاً يوحى بأن بحورا معينة تتفق تماماً في مزاحفاتها والحكم عليها وذلك لحادم لتقويمنا بعد ذلك .

الفصل الثاني

فهم الزحافات والعلل من خلال الدوائر

(١) تعطى الفواصل وتغيرها في الجداول إحياء بأهميتها لا رفضها كما يترجم لأنك لو اعتمدت على حركة الحكيك تطلقها وكذلك القطع . فالوحدة هي المطلوبة وهي التي توحى بالتضام بين التفعيلات إذ المنظور لا يقتصر على تفعيلة واحدة فلا بد من تكامل بين التفعيلات حتى تظهر صورة الوحدة . .

حين نتحدث في هذا الفصل عن فكرة الدوائر العروضية وارتباطها بما يسمى بالزخاف أو العلة فإن ذلك راجع إلى أننا نقابل بين تصورين الدائرة وهي تحوى النموذج الكامل أى النظام . والتغير الخاص بالزخاف والعلة الذي هو الصورة الواقعية حين التطبيق ومن هنا كان السؤال القائم هل كانت الدوائر العروضية تقف عند النظام بحدوده الجبرية أو أنها تركت على حدودها الثابتة فيما يلح من خلالها ذلك التغير المسمى بالزخاف والعلة ؟ هذا العرض سوف نقيم من خلال نتائجه هذا الفصل . والملاحظ فى المجال العروضى أن فكرة الدوائر نالت حظاً كبيراً من المناقشة لدى الدارسين ولعل ما صدر من اهتمام أخير حولها لدى المحدثين^(١) يعطينا مبرراً كافياً لمحاولة رؤيتها وبخاصة إذا علمنا أن من أكد قيمتها حاول الإجابة قدر الإمكان عن دور الزخاف والعلة من خلالها .

منذ أن ظهرت دوائر الخليل قامت محاولات جاده حولها حتى الآن ولنا أن نستبين ما دار حولها مراعين الترتيب الزمنى لنذكر مدى الإضافة أو التجديد إن كان يوجد ما يوسم بالإضافة والتجديد حقاً . وكل محاولة من هذه المحاولات لها حق العرض والتقويم لأنها تناقش القضية الهامة وهي محاولة ربط النظام بما يجرى فى السياق .

والمحاولات أو الدراسات التى تناولت الدوائر ليست بالقليلة فبعد جهد الخليل الجامع فى تصور الدوائر تعلق علماء العربية القدامى فكرة الدوائر العروضية عنه وأخذوا يدرسونها فى القديم دراسة لم تضاف شيئاً كثيراً إلى دراسته - وإن حاول البعض شيئاً من التطوير الشكلى - هادفين من وراء ذلك التوضيح للدارسين وتقريب الفهم . وعن المحاولات التى بذلت بعد محاولة

(١) كتب رسالة كاملة تحت عنوان « الدوائر العروضية واستخدامها فى الشعر العربى » للسيد محمد عامر بقسم الدراسات اللغوية بكلية دار العلوم وهي محاولة لتناول هذا الموضوع من معظم جوانبه مما جعلنا نركز على المحاولات التى لم تأت بها الرسالة .

الخليل يقول بعض الدارسين « وقد ظل هذا الوضع من الناحية الشكلية متداولاً جيلاً بعد جيل من العلماء إلى يومنا هذا وإن كانت الصورة قد اختلفت في رموز السواكن والمتحركات عما كانت عليه فالعلماء كانوا يرمزون للحرف المتحرك بدائرة صغيرة . ويرمزون للساكن بخط رأسى ولكن اليوم غيروا هذه الرموز فجعلوا للحرف المتحرك شرطه وللساكن دائرة صغيرة . والعلماء منذ عهد الخليل إنما يقصدون بهذا كله التيسير على الدارس »^(١) .

ويبين الباحث فى النص أن المحاولات التى بذلت حتى الآن محاولات شكلية فقط لاتتعدى الرمز وهذا تعميم تنفيه عدة محاولات حديثة وجريئة ظهرت فى هذا الحقل . ويرى الباحث أن لديه خطوة « قد تزيد الأمر إيضاحاً وتيسيراً على الدارسين ، وهو جعل الدوائر على صورة مستقيمات »^(٢) .

وقوله أن جهداً واحداً قد بذل منذ محاولات الخليل الجادة فيه غيب واضح لمحاولات قد ظهرت . فإلى الخليل وإلى محاولات أخذت تتوالى بعده حتى الآن وسوف نجعل الحديث عن هذه المحاولات قرين أصحابها فنبدأ بالحديث عن محاولة الخليل . ثم علماء العربية القدامى مركزين على توهم الجديد عندهم لنتقل بعد ذلك إلى محاولات جادة فى العصر الحديث . للمستشرق فايل وللدكتور طارق الكاتب وللاستاذ عبد الصاحب المختار والسيد محمد عامر الذى قدم رسالة للماجستير عن الدوائر العروضية . وبعد ذلك نخرج برؤية عامة عن علاقة الدائرة بالزحاف أو العلة وقبل أن نبدأ عرض هذه المحاولات نذكر أن الدوائر العروضية كانت قرينة الرفض لدى بعض الدارسين^(٣) القدامى وهم قلة بينما أكد أهميتها كثير منهم ولعل فى حديث صاحب العيون الغامزة ما

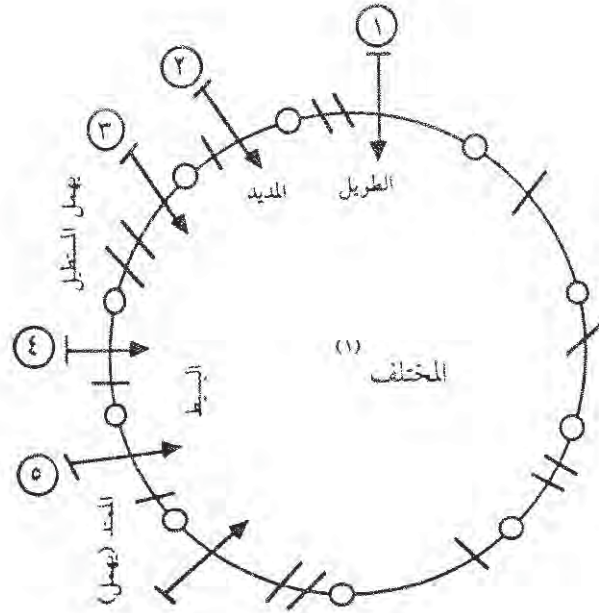
يدل على ذلك حيث يقول متحدثاً عن الدوائر وهو يقصد دوائر الخليل أن بعض الناس أنكر الدوائر أصلاً ورأساً وجعل كل شعر قائماً بنفسه وأنكر أن تكون العرب قصدت شيئاً من ذلك ، وقال إنا سمعناهم نطقوا بالمديد مسدداً وبالبسيط فعلن فى القبض مثلاً والرأى السابق عنده يمثل فكر قليل من الدارسين لكن الأكثرين عنده على خلاف هذا الرأى لأن حصر جميع الشعر فى الدوائر المذكورة واطراد جريه منها يدل على ما اختص الله به العرب دون من عداهم ، فكان ذلك سرا مكتوماً فى طباعهم أطلع الله عليه الخليل واختصه بالهام ذلك ، وإن لم يشعروا هم به ولا نوه ، كما لم يشعروا بقواعد النحو وأصول التصريف ، وإنما ذلك مما فطرهم الله عليه فالثمين فى المديد والتسديس فى الهزج والمضارع وغيره من المجوزات أصل رفضه العرب كما رفضوا أصولاً كثيرة من كلامهم على ما تقرر فى علم النحو . وإذا تطرق الشك فى ذلك إلى الشعر تطرق إلى الكلام حيثئذ فيتعذر باب كبير من أصول العربية ، ولاخفاء بفساده هكذا قرره بعض الفضلاء^(١) .

وهذا النص نلمح منه تردد العلماء بين قبول الدوائر ورفضها وأن هذه الدوائر هى محاولة الخليل الجادة . وهى تقعيد للشعر أو تجريد لما هو موجود فهى كعلم النحو فى الاتيان بنظام لايدفع العربية إلى الكلام فهو أصل والكلام موجود بالفطرة وهذا يعطينا الاحساس بأن الدائرة أصل تام تحاول أن تحوى إمكانات الفطرة العربية الموسيقية التى ألهمها الله الشعراء . . . وأياً ما كان الحديث عن الدوائر فإن وجودها فى التراث العربى لعبرى استطاع أن يكتشف أسس الوزن الشعرى لكفيل أن يعطيها قيمة لأن المكتشف لا يؤخذ بجزئه بل ب كله والدائرة جزء من النظام الكامل الذى اكتشفه الخليل فإلى هذه الدوائر وليكن بدء حديثنا عن الخليل بن أحمد ودوائره . لقد جمع الخليل البحور

(١) الدوائر العروضية رسالة ماجستير ٦٤ - ٦٥ .

(٢) السابق ص ٦٤ - ٦٥ .

(٣) والرفض أيضاً مسموع لدى أكثر من الدارسين .



وفكها ما يلي :

o/ o/ o/ . o/ o/ . o/ o/ o/ . o/ o/

١ - الطويل :

o/ o/ . o/ o/ o/ . o/ o/ . o/ o/ o/

٢ - المديد :

o/ o/ o/ . o/ o/ . o/ o/ o/ . o/ o/

٣ - مهمل المستطيل :

o/ o/ . o/ o/ o/ . o/ o/ . o/ o/ o/

٤ - البسيط :

o/ o/ o/ . o/ o/ . o/ o/ o/ . o/ o/

٥ - مهمل الممتد :

الشعرية في مجموعات أساسها كما يرى الدكتور عبدالله درويش التشابه في المقاطع أى الأسباب والأوتاد وسمى كل مجموعة من هذه المجموعات دوائر وجعل كل دائرة تنتظم عدداً معيناً من البحور . وبما أن الدائرة الهندسية يمكن أن تعتبر أى نقطة في محيطها نقطة بدءٍ نسير منها لنعود إليها كذلك دوائر الخليل . وإذا عرفنا أن البحر يتكون من تفعيلات ، والتفعيلة تتكون من مقاطع هى الأسباب والأوتاد أمكننا أن نعرف أن الدائرة تتكون من أسباب وأوتاد بوضع مخصوص . وكل دائرة تشتمل على أسباب وأوتاد خاصة هى تفعيلات بحر معين . فإذا تصورنا أن محيط الدائرة يتركب من هذه التفعيلات وبدأنا من نقطة هى أول مقطع في البحر فإننا نحصل على هذا البحر بعينه . أما إذا تجاوزنا المقطع الأول وبدأنا من نقطة على محيط الدائرة هى مبدأ المقطع الثانى حصلنا على بحر كذا^(١) ، وطريق الفك^(٢) فى هذه الدوائر أن تبتدئ من أول كل وتد وسبب بقدر ما فى الدائرة من البحور ونمر إلى الآخر . وإذا فات شئ من أول الدائرة فنحن نضيفه آخرها . كل ذلك سوف يلمح بعد عرض هذه الدوائر التى تعدادها خمس عند الخليل وهذا عرض لها وأولها :

دائرة المختلف وهى تحوى من البحور المستعملة الطويل والبسيط والمديد ومن المهمل المستطيل الذى بيته قول بعض المولدين^(٣) .

لقد هاج اشتياقى غرير الطرف أحور أدير الصدغ منه على مسكٍ وغنبر

والثانى الممتد والذى بيته قول بعض المولدين :

صادق قلبى غزالٍ أحورٌ ذو دلالٍ كلما زدتُ حبا زاد منى نفورا

أما الدائرة فهى :

(١) سميت بالمختلف لتركبها من جزأين مختلفين خماسى وسباعى - فى علمى العروض والقافية

(١) راجع دراسات فى علم العروض والقافية ص ١٥٤ - ١٥٥ .

(٢) راجع فى علمى العروض والقافية ص ١٥٤ بتصرف .

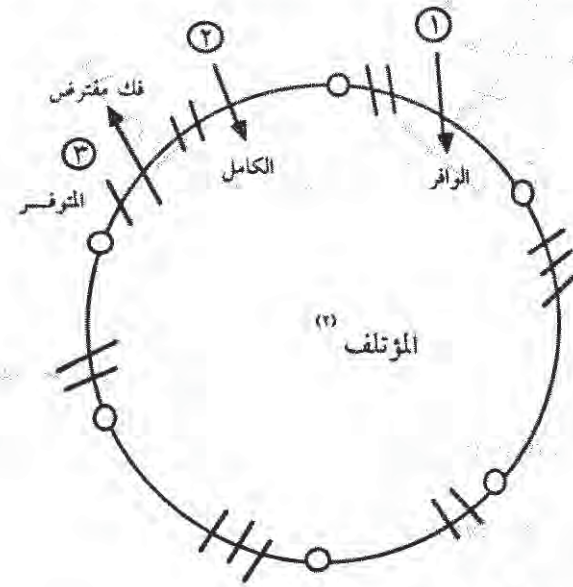
(٣) بيتا المستطيل والممتد من كتاب فى علمى العروض والقافية ص ١٥٤ .



ولعل نظرة واحدة إلى البحرين المهمليين حين تحذف التفعيلة الأولى فاعلن تعطينا إمكانية مجزوء البسيط وبحر المديد في صورته الشعرية .

أما الدائرة الثانية : دائرة المؤتلف ففيها ثلاثة أبحر اثنان مستعملان ، وواحد مهمل والمهمل منها وزنه فاعلاتن ست مرات ويقال له المتوفر والمعتمد ومنه قول بعض المولدين (١) :

ما رأيتُ من الخآدر بالجزيرة إذ رمينَ بأسهم جرحتُ فؤادي



وفكها يخرج منه ما يلي :

- ١ - الوافر : $o//o// . o//o// . o//o//$
- ٢ - الكامل : $o//o// . o//o// . o//o//$
- ٣ - مهمل المتوفر : $// o//o// o//o// . o//o//$

وغريب أمر هذا المهمل إن مقارنة بين فكه وبين البيت الذي أوردناه له لتوحى بأن التصور فيه في الواقعية الشعرية يوحى بالدوير وهنا تأتي الاستقامة النهائية للعروض . ويأتي التقطيع على هذا النحو .

ما رأى (فاعلن) ت من الجآ (متفاعلن) ذر بالجزى (متفاعلن) رة اذرمى (متفاعلن) ن بأسهم (متفاعلن) جرحت فؤادي (متفاعلاتن) . وهنا فإن المتوفر من منظور الدائرة يقرب من الإيقاع الشعري لبحر الكامل .

والملاحظ على هذه الدائرة أن فك المهمل جاء مع اعتبار بداية الفك من سبب خفيف تبعه سبب ثقيل وكلاهما فاصلة الكامل . ولو تصورنا تمثلاً آخر للفك بأن نبدأ بالوتد المجموع من هذه الفاصلة (متفا o//) مع تصور أن ما قبلها يحوى أوتادا مفروقة لكان الفك هكذا :

وتد وتد فاصلة وتد ثقيل وتد مفروق وتد مفروق
o// o// o// o// // o/ o/

فلماذا لم يضع الخليل هذا الدوران في اعتباره حتى ولو أشعره بمهمل يوحى به النظام ؟ ذلك لأن النظام وإن كان تصوريا فإنه يحوى قدرة هائلة الانسجام والتوازي ولا أرى في هذه التشكيلات المختلفة ما يوازى إيقاعاً ما ولو نظرياً .

والدائرة الثالثة : هي المسماة بدائرة المجتلب ولا يوجد مهمل في هذه الدائرة وهي مسدسة الأجزاء وأبحر هذه الدائرة . الرمل . الهزج . الرجز .

(١) في علمي العروض والقافية ص ١٥٥ .

(٢) سميت بالمؤتلف لاختلاف أجزائها وتمثلها ص ١٥٥ .

هذا فرض تنفيه الإيقاعية الشعرية تمامًا فلم ذلك ؟ لعل إحساسنا بقيمة الوتد المجموع وإحساسنا بتوالي الأسباب الخفيفة يعطيان تفسيراً لذلك والدائرة الرابعة : وهي المسماة بدائرة المشتبه وتشتمل على تسعة أبي ستة مستعملة والثلاثة الباقيات مهملات ومن أول المهملات ما وزنه فاعلاتن مستفعل لن مفروق الوتد ويسمى ذلك البحر بالغريب والمتشد ويبدأ بعض المولدين :

ما لسلمى فى البرايا من مُشبه
لا ولا البدر المنير المستكمل

فهذا بيت مولد لم تضع العرب فيه شيئاً كما يرى صاحب العيون الغنى ويرى الزجاج أن سبب اطراحه ما يلزم عليه لو تم منه وقوع مستفعل لن الوتد فى العروض ، وهو مجتنب عندهم لأنها عمدة ، والأسباب مع المفروق ضعيفة ، ولهذا لم يجرى السريع تاماً . ورأى الصفاقسى أن سر أنه لو جرى لالتبس بمجزوء الرمل أما أبو الحكم فرفضه له راجع للزوم على المتحرك فيه .

والمهملة الثانى وزنه مفاعيلن فاع لاتن وبيته من قول المولدين :

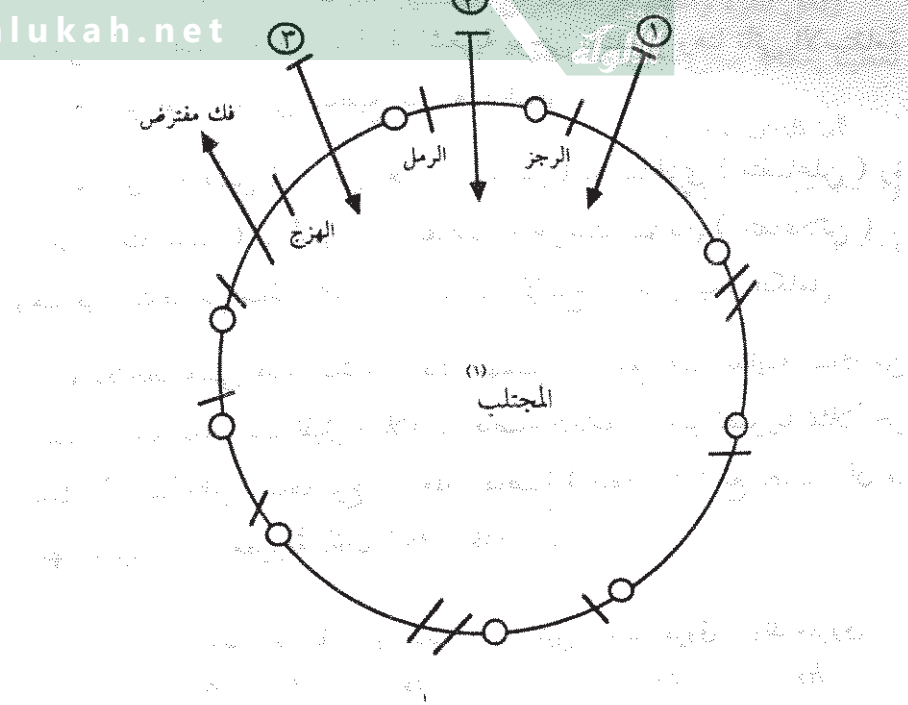
لقد ناديت أقواما حين جابوا
وما بالسمع من وقر لو أجابوا

والمهملة الثالث بحر وزنه فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن ولاعلة لا طراحه يرى صاحب العيون الغامزة إلا لعدم السماع^(١) وبيته :

من مجيرى من الأشجان والكرب
من مديلى من الإبعاد بالقر

(١) مهملات هذه الدائرة وخلافاتها من العيون الغامزة ص ٥٦ - ٥٧ بتصرف .

(٢) هذا قول يوحى بالإمكان الموسيقى لهذا البحر لدى الدمايينى .



والفك منها يكون ما يلى :

١ - الرجز : o//o//o// . o//o//o// . o//o//o//

٢ - الرمل : o//o//o// . o//o//o// . o//o//o//

الهزج : o//o//o// . o//o//o// . o//o//o//

ولو تصورنا فكاً آخر يوحى باستقلالية مفعولات ، وتردد الوتد المفروق فى نطاق البيت كله لقلنا أنه يمكن أن يفك منها أيضاً ما يلى :

(١) سميت بالمجتنب لأن أجزاءها كلها اجتنبت من دائرة المختلف إليها فمفاعيلن من الطويل ومستفعلن من البسيط وفاعلاتن من المديد . * راجع العيون الغامزة ص ٥٣ مع نقاش حول تصور الاجتناب ومن أى دائرة يكون ومن أيها لا يكون .

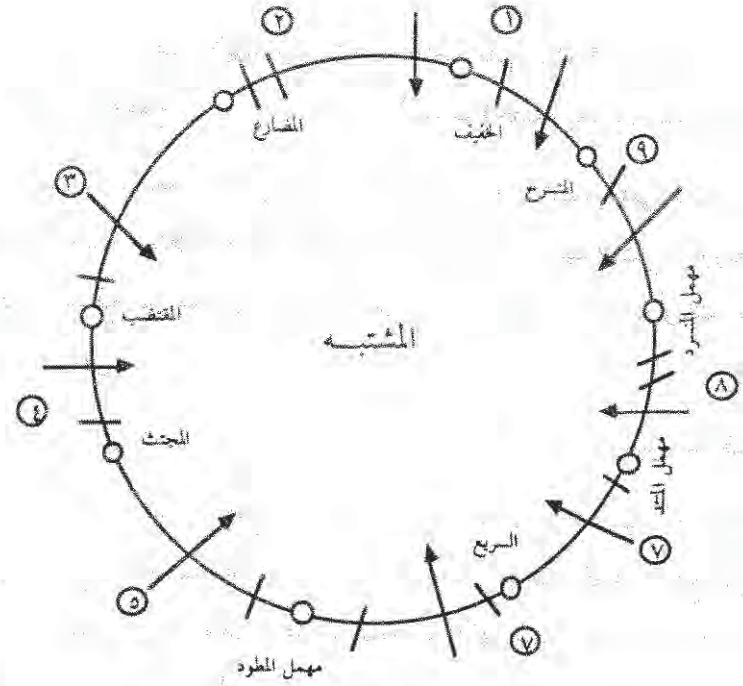
٨ - المنسرد (مهمل) : $o/ \underline{o/} / o/ , o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/$

٩ - المنسرح : $o/ \underline{o/} / o/ , o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/$

وسميت هذه الدائرة بدائرة المشتبه لاشتباه أبحرها ، لأن مستغلين في الخفيف والمجث مفروقة الوتد وفي غيرهما مجموعته ، وفاعلاتن في المضارع مفروقة الوتد وفي غيرها مجموعته وقد حكى البعض أن فحول الشعراء غلطوا في بحورها ، فأدخلوا بعضها على بعض في القصيدة الواحدة ، توهموا منهم بأنه بحر واحد ، منهم مهمل ومرقش ، وعبيد بن الأبرص وعلقمة بن عبدة ووقع من ذلك قصيدة للظرماع حكاه أبو العلاء . وحين يرد اعتراض لماذا لم تبدأ هذه الدائرة بالبحر المصدر بالوتد المجموع وهو المضارع وعدلت عن ذلك إلى السريع فإنه مردود بأن الأول من المضارع معلول دائما للزوم المراقبة فيه ويدفع ذلك القول الصفاقسي بـرد محكم « بأن لزوم إعلال المضارع في الاستعمال لا في الدائرة والعبرة في الفك بما في الدائرة ثم كل من الاعلال والبدء بالسريع مخالف للقياس فلم يرفض أحدهما ويرتكب الآخر ^(١) . ولعلنا ندرك القيمة الصحيحة في قوله : « لزوم إعلال المضارع في الاستعمال لا في الدائرة » فذلك يؤكد تصور العلاقة بين النظام والاستعمال حيث الدائرة شمول لكل ممكن والاستعمال إحساس بالأوقع من هذا الممكن .

والدائرة الخامسة : دائرة المستفق وأخرج الخليل منها بحرا واحدا مستعملا فقط وهو المسمى بالمتقارب حيث تفعيلاته فاعلن ثمانى مرات ، بينما بقي فيها مهمل لم يذكره الخليل واستدركه المحدثون فسمى بالمتدارك . قالوا ولم يستعمل إلا مخبونا ، وحكوا له عروضاً وضرباً مخبونين : كقوله :

كرة طرحت بصوالجة فتلقفها رجلٌ رجل



- ١ - الخفيف : $o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/$
- ٢ - المضارع : $o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/$
- ٣ - المقتضب : $o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/$
- ٤ - المجث : $o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/$
- ٥ - المنسرد (مهمل) : $o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/$
- ٦ - السريع : $o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/$
- ٧ - المنسرح (مهمل) : $o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/ . o/ \underline{o/} / o/$

والفك منها يحوى بحرين :

١ - المتقارب : ol / ol . ol / ol . ol / ol . ol / ol

٢ - المتدارك (مهمل) ol / ol . ol / ol . ol / ol . ol / ol

تلك هى دوائر الخليل فى تصورهما العام وسوف نذكر الآن المحاولات التى جاءت بعده . مع علمنا بأن جل هذه المحاولات جعلت الخليل نبراسا فحاولت تفسيره أو الإضافة إليه أو لَمَّ دوائره وعلى هذا فإن حديثنا عن هذه المحاولات إعادة لتقويم رؤية الخليل مرة أخرى مع إدراكنا لرؤية الزحاف والعلّة على هذه الدوائر .

علماء العربية القدامى بعد الخليل .. فكروهم عن الدوائر :

لم يضيفوا إلى دوائر الخليل شيئاً يذكر إلا بعض تغييرات شكلية تخص الجزء الذى يبدأ منه الفك على الدائرة حسب أولية البحر عندهم على الدائرة أو جعل الدائرة فى التصور الشكلى عدة دوائر متداخلة تبعد كل واحدة منها أو تقرب حسب مركز الدائرة وظلت هذه التصورات سائدة حتى عصرنا هذا فلم يتغير منها إلا رمز الساكن والمتحرك فبينما يرمز للسكون عندهم بالألف المائلة (/) ويرمز للمتحرك بالدائرة (o) نرى أن الدائرة تأخذ علامة صفيرية للدلالة على السكون بينما الألف اعماله للدلالة على المتحرك وإذا أردنا أن نتبع بعض المحاولات التى جاءت بعد الخليل فإن أول^(١) محاولة تذكر وهى موجودة بين أيدينا هى محاولة صاحب العقد الفريد ابن عبد ربه^(٢) ففى الجزء الخامس من كتابه تعرض للتأليف فى علم العروض فى كتاب الجوهرة الثانية حيث نظم فى

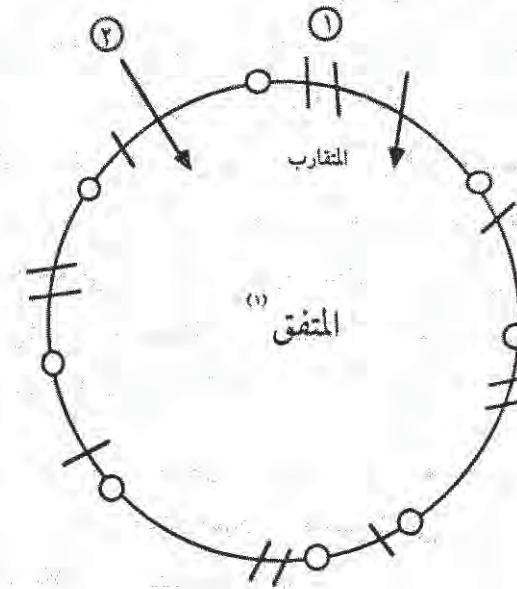
(١) محاولة الأخفش الذى عاش فى القرن الثالث الهجرى مارالت على مخطوط مخروم لم يظهر مطبوعاً حتى الآن .

(٢) عاش ابن ربه فى القرنين الثالث والرابع من الهجرة حيث ولد سنة ٢٤٦ هـ وتوفى عام ٢٤٦ هـ .

ويستعمل فاعلن فى هذا البحر على فَعْلَن بإسكان العين ويسمى بقطر الميزاب ، وصوت الناقوس وركض الخيل وعليه جاء قول الحصرى^(١) .

يالليل الصب متى غدهُ أقيام الساعة موعده

وغريب أمر الخليل فى اهمال المتدارك من هذه الدائرة والتركيز على المتقارب فقط . فهل معنى ذلك أن دائرته أحكم عليها المستعمل فقط ؟ فكيف إذا أشار إلى المهملات فى الدوائر الأخرى ! رؤيتى وإحساسى أن الخليل بمنظوره الدائرى كان يعرف تماماً وجود ذلك البحر لأن هذه الدائرة فى دوراتها - تشبه دائرة الكامل .



(١) العيون الغامزة ص ٦٠ .

(٢) سميت بدائرة المتفق لاتفاق أجزائها . العيون الغامزة ص ٦١ .

هذا الكتاب أرجوزة عروضيه شامله حوى فيها الحديث عن دوائره فى ثلاثة وخمسين بيتا وفى دوائره يعرض تصور الخليل ويضع إضافة رائعة فى هذا المجال هذه الإضافة تتركز فى تصوره الزحاف على الدوائر من خلال نقط معينه فوق ساكن الدائرة أو متحركها ولتركه يؤكد ذلك حيث يقول فى أرجوزته^(١) :

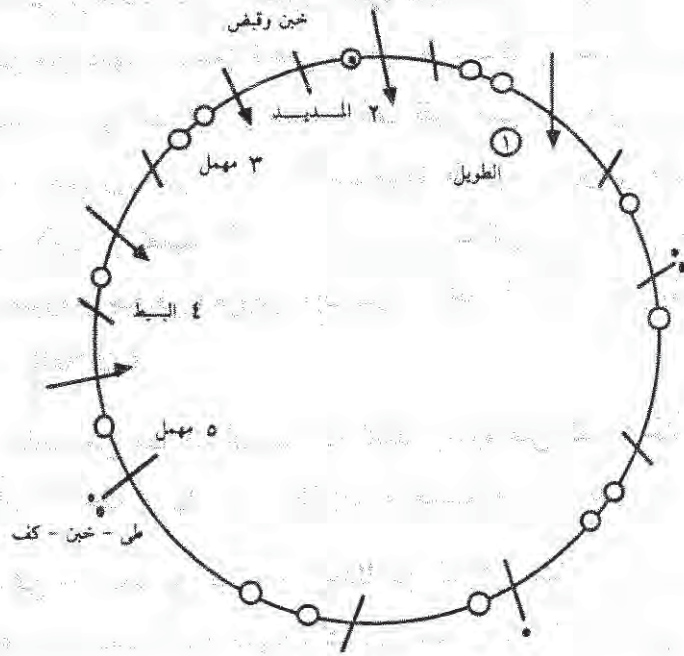
فما لها من الخطوط البائنة	دلائل على الحروف الساكنة
والحلقات المتجوفات	علامة للمتحركات
والنقط التى على الخطوط	علامة تعد للسقوط
والخلق التى عليها ينقط	تسكن أحيانا وحينا تسقط
والنقط التى بأجواف الخلق	لمبتدأ الشطور منها يخترق
والنقطتان موضع التعاقب	ومثل ذلك موضع التراقب

فقى هذه الأبيات يصور فى دوائره هذه الرموز فالييت الاول بيان بأن الخط المائل دلالة على الساكن . والثانى يبين أن الحلقة المجوفة (o) دلالة على المتحرك . والثالث يبين أن النقطة الموضوعة على الساكن زحاف بحذفه . وأن النقط التى توضع على الدائرة أى مع الحركة دليل على إمكان زحفها إما بالاسكان أو بالحذف وهذا مفهوم الييت الرابع . أما النقط داخل الدائرة فهى بداية انطلاق البحر من بدء شطره . وهذا واضح فى الييت الخامس ويأتى الييت السادس ليبدل على ظاهرتين مرتبطتين بالزحاف وهما المعاقبة والمراقبة ودليلهما على الدائرة نقطتان فوق الساكن .

عمل رائع لابن عبدربه نشهد فيه أنه لم يتصور الدائرة بعيداً عما يحدث

(١) العقد الفريد ج ٥ ص ٤٣٨ .

لبحورها من زحافات بل أعطانا إشارة على دوائر الخليل توحى بالمكان الذى يوجد فيه الزحاف على نطاق الدائرة . فكانت رموزه دلالة كاملة على مرونة دائرته . وكانت خير دليل على بيان أن هناك علاقة ما على تقارب المراحف بين البحور صاحبة الدائرة الواحدة . وها نحن نقدم دائرة من دوائره لنرى من خلالها ما ارتآه . والدائرة التى نختارها هى دائرة الطويل أو دائرة المختلف .



فقى بداية المديد مثلاً نجد نقطة داخل الدائرة وهى دلالة فك البحر من الدائرة وبداية شطره والنقطة التى فوق الساكن الخاص بفاعلاتن دليل على ورود ظاهرتى المعاقبة والمراقبة وبخاصة أن تفعيلة فاعلن من هذا الفك على (فا) فيها هاتان النقطتان ونحن نعلم أن المراقبة والمعاقبة بين ساكن فاعلاتن وساكن فاعلن .

العروض والقوافي ..

بعد أن يقول التبريزي إن للشعر كله أربعاً وثلاثين عروضاً وثلاثة و
ضرباً وخمسة عشر بحراً يرى أن هذه الأبحر تجمعها خمس دوائر ثم ي
تحدد بحور هذه الدوائر ويرى في الدائرة الأخيرة بحراً واحداً هو المتقارب
حد قول الخليل . بعد ذلك يعرض البحور ذات الدائرة الواحدة وفي خ
يأتى برسم الدائرة موضحاً عليها هذه البحور وفي دوائره نرى أن ال
لاترسم على أساس خط واحد من المركز وإنما ترسم عدة دوائر قرب المركز
قدر عدد البحور الموجودة في الدائرة وعلى قدر بداياتها . وسوف نعرض
واحدة من دوائره تحوى عديداً من البحور هي المجتلب لكثرة ما بها من ب
ولأنها ستكون موحية لبعض أفكار المحدثين فيما بعد . كما يبدو في ال
التالى الموجود في الصفحة التالية :

ولك أن تعلم أن الساكن في فاعلاتن مكان ترخاف آخر هو السبب الخفيف
فى فعولن التى هى بداية للطويل . وأن السبب الخفيف الثانى من البسيط به
إمكان الطى فى مستفعلن وأن فاعلن منها يوجد على ساكنها نقطة عما يوحى
بإمكان الخبن . . فالدائرة إذا لانهمل الزحاف مطلقاً عند دوراتها . ولعل علامة
على ساكن واحد كالساكن الأول من بدء المديد مثلاً توحى بأن السبب الخفيف
هنا موطن لزحافات هذه البحور الجائزة فبحذفه يتصور قبض فعولن وخبن
فاعلاتن من المديد . وخبن فاعلن من البسيط وساكن السبب الخفيف الثانى من
البسيط فيه جوازات البحور عند الحذف ففيه طى مستفعلن وخبن فاعلن .
وكف مفاعيل وإن ندر فإنه إمكانية موجودة بالدائرة . ويوحى فك الطويل بأن
السبب الأول فى تفعيلته الأخيرة يأتية حذف الساكن وهو القبض على مفاعيلن
وهى صورة واجبة فى العروض وإن ندرت داخل البيت . وهى بذاتها كف فى
المديد (فاعلات) ..

نخلص من هذا كله أن صاحب العقد برموزه على الدائرة حاول تصور كل
إمكانات المزاخفة عليها وهذه نقطة إضافة تحسب له عند الحديث عن الدوائر .

ومن جاء بعد ابن عبدربه متحدثاً عن الدوائر صاحب بن عباد فى كتابه
الإقناع ولم يضيف إليها جديداً والتبريزي المتوفى سنة ٥٠٢ هـ فى كتابه الكافى
فى العروض والقوافي وفيه تصور أول للدوران داخل الدائرة وجاء بعده ابن
القطاع المتوفى سنة ٥١٥ هـ ليعرض صورة عن الدوائر فى كتابه البارغ ثم ابن
السراج المتوفى سنة ٥٥٠ هـ صاحب تقويم البيان لتحرير الأوزان ثم الجنزى
صاحب كتاب الدوائر العروضية المتوفى سنة ٥٥٠ هـ وابن الحاجب فى كتابه
نهاية الراغب فى شرح عروض ابن الحاجب والمتوفى سنة ٦٤٦ هـ والشيخ
أمين الدين المحلى المتوفى سنة ٦٧٣ هـ غير محاولات أخرى لم تعط أى جديد

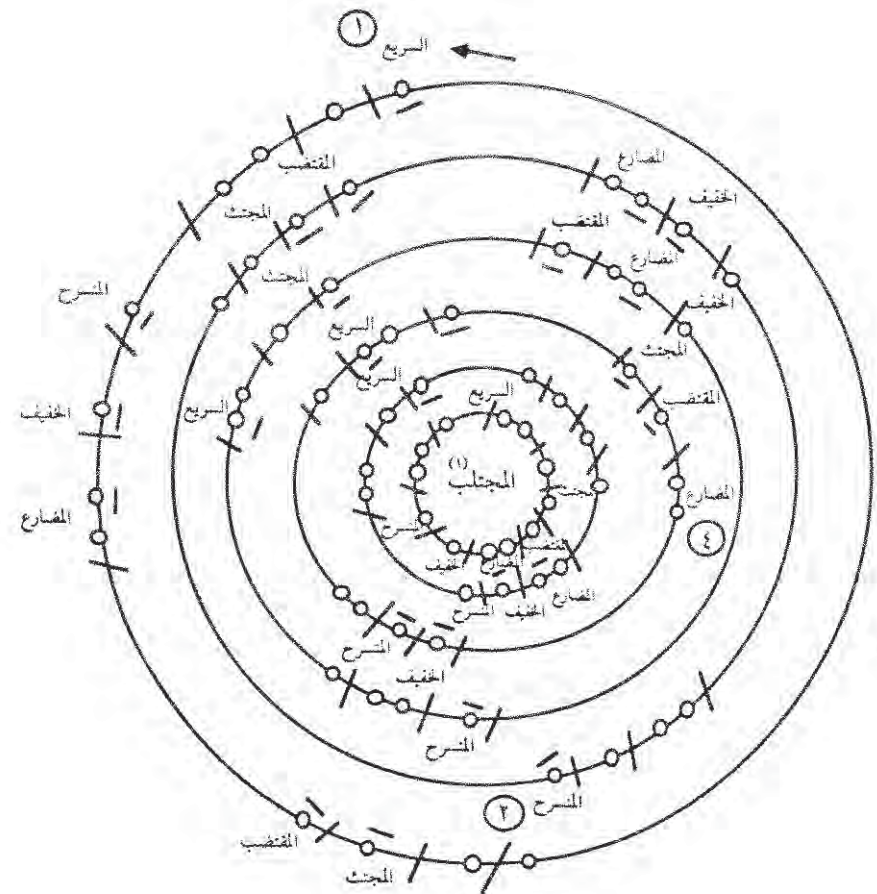
(١) فى رسالة الماجستير السابقة للسيد محمد عامر عرض لهذه المحاولات .



تقابلنا عدة ملاحظات حول هذه الدائرة - منها أن كل دائرة تأخذ بداية البحر منطلقا لها فالكبرى منطلقها عند التبريزى السريع والى وراءها المنسرح والى بعدها الخفيف ثم دائرة المضارع فدائرة المقتضب وأخيراً الدائرة الصغرى للمجث . والترتيب هنا ترتيب له ما يبرره . يوضحه التبريزى بقوله : « وكان القياس فيها أن يقدم المضارع على السريع للعلة المتقدمة لأن أوله وتد ، لكنهم تركوا القياس وقدموا السريع ، وذلك أن مفاعيلن فى المضارع لآتجئ سالة قط إما أن تجئ مقبوضة أو مكفوفة ، فلما بطل أن يكون المضارع أولا لكراهتهم ابتداء الدائرة ببحر يكون أوله مثل هذا كان السريع أولى بالتقديم . ثم رتب عليه المنسرح لأنه يفك من مستعلن الثانية . . إلخ » (١) وعلى هذا فالدوائر توحى بأهمية بحر لديه على الآخر ويوحى نصه بدلالة تخصصنا وإن كانت شكلية مؤداها أن نسبة الدائرة إلى بحرهما قرين الإحساس بالزحاف والعلة فقد رفض بدءاً لهذه الدائرة لما به من مزاحفة القبض والكف التى لاتسلم بدايته من واحدة منهما ويلاحظ على هذه الدائرة أيضاً أنه لم تذكر فيها صورة المهملات مع أن بها كما رأينا من عرضنا السابق لسدوائر الخليل ثلاثة بحور مهمة . وفى ذلك ما يدل على اكتفائه بما هو مستعمل فقط من البحور فى صورته المثالية .

كان يكفى التبريزى رسم دائرة واحدة يكون بدء كل سبب أو وتد فيها منتجاً لبحر ويرقم البحر برقم ليدل على أهميته وترتيبه فلماذا عدل عن ذلك إلى الدوائر المتتالية بعدد (البحور) هل فى عمله إحياء بسر هذا الصنيع ؟ لعله يقصد بذلك أن لكل بحر داخل الدائرة الواحدة استقلالاً ووقفاً خاصاً يميزه عن البحور الأخرى التى تشترك معه فى دائرته .

وتأتى الملاحظة الهامة التى تتمثل فى أنه سمي هذه الدائرة بدائرة المجتلب على عكس سابقه .



(١) الكافى ص ١٢٨ .

(١) الدائرة منقولة من الكافى ص ١٢٧ .

قلت : أجاب الصفاقس عنه بوجهين : الأول أن فائسلة الاجتلاب هي الاستعمال وهي كلها هنا مستعملة بخلافها في دائرة المختلف لأن بعضها مهمل . الثاني أن كل أجزاء هذه الدائرة في دائرة المختلف دون العكس ^(١) .

يخلص لنا إذا أن المجتلب عند التبريزي توازي المشتبه عند غيره والمشتبه عنده توازي المجتلب عند غيره وله في ذلك تبريره الخاص كما وضعنا آنفا .

ويأتى ابن القطاع المتوفى سنة ٥١٥ هـ ليحاول أن يبتكر جديداً في الدوائر العروضية والمحاولة هنا استنباط عدد كثير من المهملات فاقت حداً ما قال به الخليل أو أثبتة على دائرته فقد استنبط ابن القطاع سبعة وعشرين بحراً مهملاً وذلك لأنه كان يرفض مقطعا يفصل بين البحر وما يليه وكما يقول السيد محمد عامر أي « أنه كان لا يستخدم الأسباب والأوتاد عند فك بحر من بحر وإنما كان يستخدم المقاطع فمثلاً نراه في الدائرة الأولى التي تبدأ ببحر الطويل .

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

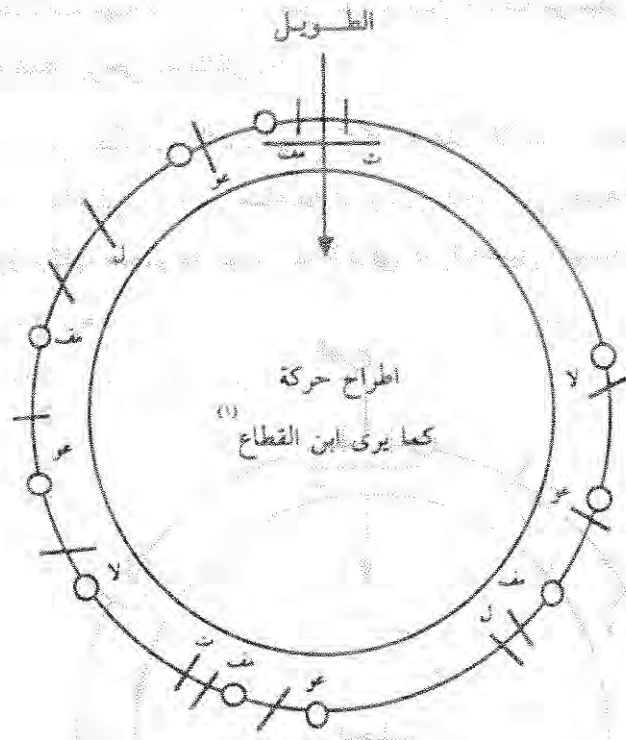
نراه لا يحذف الوتد كوحدة مستقلة ولكنه يحذف المقطع الأول منه وهو (ف) من فعوفيتج لنا البحر المهمل مفعول ، مفعولات ، مفعول ، مفعولات ^(٢) .

إلى هنا وحديث السيد عامر صادق في قوله بإصدار عديد من المهملات لدى ابن القطاع أما تفسيره لوجود هذه المهملات فشيء نراه بعيداً عن رؤية ابن القطاع أن مؤدى رأى السيد عامر أن هذه المهملات ما جاءت إلا بحذف مقطع ونحن لا نقبل كلمة حذف هنا لأنها توحى بالإسقاط والإسقاط في البدء يحدث

لقد رأينا أن هذه الدائرة مسماء بالمشتبه وقد كنا نحسب أن تلك خطأ مطبعية في رسم الدائرة ولكنه يسمها في كتابته وتحليله بدائرة المجتلب ويذكر تبريراً لتلك التسمية فهو يذكر أن هذه الدائرة الرابعة سميت بالمجتلب « لأن الجلب في اللغة الكثرة ، فلكثرة أبحرها سميت بهذا الاسم ، وقيل سميت بذلك لأن أبحرها مجتلبة من الدائرة الأولى فمفاعيلن من الطويل وفاعلاتن من المديد ومستفععلن من البسيط ^(٣) وهذا عكس ما رأيناه لدى الخليل وابن عبدربه وعكس المتبع المعروف عن هذه الدائرة فهي مسماء عندهم بالمشتبه وذلك لاشتباه أبحرها فلقد حكى ابن القطاع كما قلنا سابقاً أن فحول الشعراء غلطوا في بحورها فأدخلوا بعضها على البعض الآخر في القصيدة الواحدة توهماً منهم أنه بحر واحد . ولعل في ذلك الفرق بين التسميتين ما قلناه من أن التبريزي يرفض التشابه وتوهم الخلط إذ كل بحر له استقلالته . ولو عدنا للمشتبه عند التبريزي لوجدناه يقصد بها دائرة بحر الهزج والرملة والرجز والتي يقول فيها سميت دائرة المشتبه لأن أجزاءها متماثلة أيضاً فكل واحد من أجزائها يشبه الجزء الآخر لأنه مثله إذ كانت الأجزاء كلها سباعية . والمشتبه والمؤتلف يتقاربان في المعنى . ولكن سميت الدائرة الثانية بالمؤتلف لأن في الائتلاف معنى زائداً ^(٤) وهنا فهو يقصد بالاشتباه رؤية موسيقية زائدة سوف نسميها بعد ذلك بالتماثل في التفعيلات أي بالبحور ذوات التفعيلة الواحدة يؤكد ذلك أنه يقربها من دائرة المؤتلف ولو شاعت دائرة المتقارب بأن حوت المتدارك لضمها إلى هذا النوع . والذي يراه في المشتبه لا يقول به العروضيون فلقد رأينا أن دائرة المشتبه يقصد بها دائرة المجتلب وذلك « لأن أجزاءها كلها اجتلبت من دائرة المختلف إليها فمفاعيلن من الطويل ، ومستفععلن من البسيط ، وفاعلاتن من المديد . فإن قلت لم حكم باجتلابها من هناك إلى هنا دون العكس ؟

(١) العيون الغامزة ص ٥٣ - ٥٤ . وقد سبق استعانتنا بهذا النص .

(٢) الدوائر العروضية - رسالة ماجستير ص ٦٧ .



ليس في هذه الدائرة على هذا التصور إلا تحويل التفعيلات مجموعة الوند إلى مفروقة الوند فهل كان ذلك التصور بعيداً عن فهم الخليل صاحب العقلية الرياضية الإبداعية؟ لم يك ذلك بعيداً ولكن رفضه - لحسان ذلك التصور في الدائرة حتى مع إهماله - ربما كان راجعاً إلى رؤية خاصة بالوند فمستعملات هذا الوند ومهملاته لدى الخليل ذوات وند مجموع وحين يتحول التصور إلى

(1) نحن نأخذ منظوراً واحداً فقط من المهملات على السائرة لنؤكد من خلاله أن ابن القطاع لم يضع في اعتباره رؤية المقطع ومن هنا كانت المناقشة الواردة في إثبات المقطع أو رفضه لدى السيد محمد عامر لا أساس لها . راجع رسالة الماجستير خاصة رأيه ص ١١٣ - ١١٤ حيث يأخذ فيه على ابن القطاع فكرة المقطع عنه .

خللا في الدائرة فإن لم يكن إسقاطاً حقيقياً بأن كان اعتبارياً فلذاك أكثر خطاً لأن وجوده فيها حيثئذ مع عدم دورانه يفك الدائرة إلى خط مستقيم . . . ونأتى هنا إلى أساس رأيه وهو أن رؤية ابن القطاع لهذه المهملات مبنية على إغفال قيمة السبب والوند وإدخال قيمة أخرى هي المقطع وهذا شيء جديد جداً على فهم علماء العربية القدامى فتصور المقطع لديهم لم يك موجوداً بمفهومنا ولم يك مستخدماً وفي كلام السيد عامر ونقله عن ابن القطاع ما يوحي بذلك حيث يقول ابن القطاع عن الدوائر : ولم يذكرها أحد من المتقدمين ولا المتأخرين ، وفعلت في استخراجها كفعل الخليل وليس له غير السبق^(١) وتقف عند قوله وفعلت في استخراجها كفعل الخليل وليس له غير السبق . فهل من فعل الخليل أنه اعتمد في دوائره على المقاطع ؟ والجواب معروف لأن الخليل اعتمد الأسباب والأوتاد . وهنا نسأل هل فعل ابن القطاع فعله حقاً كما قال ؟ والجواب اثبات قاطع فابن القطاع لم يبدأ بمقطع وإنما بدأ بسبب والفصل بين البحر وما يليه ما هو إلا إحالة دائرة على سبيل المثال من كون اعتبار وتدها مجموعاً إلى كونه مفروقاً وسوف نختار دائرتين لنظهر من خلالهما هذا التصور

فمثلاً دائرة الطويل التي تفعيلاتها فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن نعلم أن الوند المجموع هو الأساس في تشكيل الطويل والمديد والبسط فماذا يحدث لو طرحنا مقطعا يفصل بين البحر وما يليه كما يقول ابن القطاع . ما يحدث لدينا

ومن هنا نستنتج أن ابن القطاع ليس مهملاً لقيمة السبب والوتد في مهملاته فحسب وإنما هو أيضاً غير مدرك لتصور المقطع على الدائرة ، وفي روية ابن القطاع لدائرته لانجد أية إشارة لظاهرتي الزحاف والعلّة .

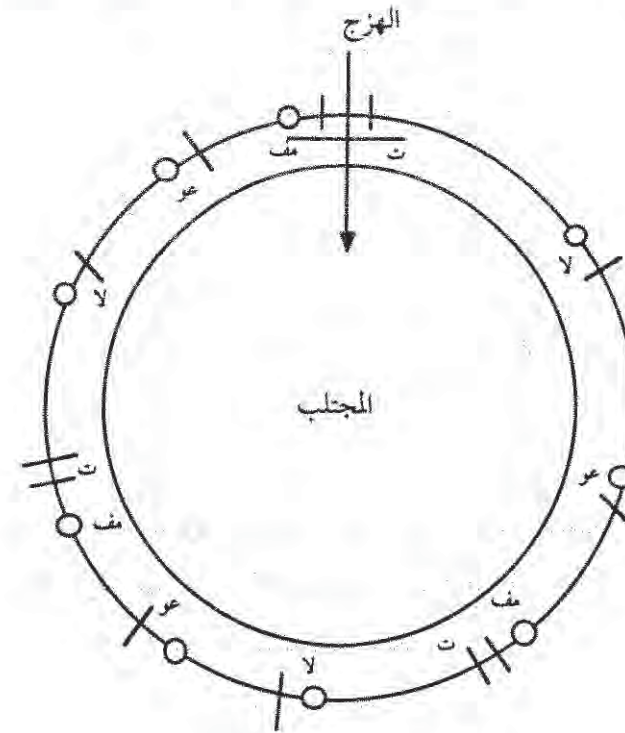
أما محاولة الجزري المتوفى سنة ٥٥٠ هـ ففيها يرسم^(١) لكل بحر من البحور دائرة مهملة كانت هذه البحور أو مستعملة موضحاً بداية فكها عن سابقتها ففي دائرة المختلف مثلاً يرسم للطويل دائرة صغيرة قريبة من مركزها ليرسم بعدها للمديد دائرة أوسع ثم دائرة للمهمّل الذي يلي المديد ثم دائرة للبسيط أوسع في قطرها من سابقتها ثم دائرة لمهمّل أخير هي أوسع الدوائر السابقة قطراً .

وحين ننظر إلى هذه الدائرة نظرة متأنية ندرك أنها ماثلة في كثير من دوائر التبريزي السابقة فتعدد الأقطار بتعدد بحور الدائرة كان السمة الأساسية في عمل التبريزي وها هو الجزري يأخذ بها والفرق بينهما أو قل الجديد عند الجزري أنه أدرك المهملات في دوائره بينما لم يذكر التبريزي هذه المهملات وأن الجزري يجعل الطويل أقصر الأقطار مقرباً له من مركز الدائرة على حين أن التبريزي يجعله أوسع الأقطار . وإذا كان قرب المركز دليلاً على أهمية البحر فما باله جعل مهملاته أسبق من بعض البحور المستعملة ؟ وقد يقال أنه يأخذ البحر ثم المهمّل الوارد منه وهذا قول لا تؤكده دائرة الجزري لأنه يأتي بالطويل يتلوّه بالمديد ثم بمهمّل مقتطع من الطويل هو الذي سماه بالمغفل وهو المعروف بالمستطيل وتفعيلاته مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن .

ليس في دائرة الجزري جديدٌ على دائرة التبريزي غير إدخاله المهملات على دوائره أما حديثه عن الزحافات والعلل فليس وارداً في دائرته كما هو حادث مع تصور ابن القطاع .

الأوتاد المفروقة فهنا لا يعتبره الخليل لما فيه من خلاف موسيقى على مستوى الانسجام الذي يوحى به المنظور .

وهذا دليل أيضاً من دائرة الهزج تؤكد به عدم الاهتمام بالمقطع وتفعيلات الدائرة . . مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن . والتي يدخل في إطارها الرجز والرمل من البحور وكلها مجموعة الوتد كما ترد في دائرة الخليل المسماة بالمجتلب .



والملاحظ في هذه الدائرة أن ترك البدء بحركة الوتد الأولى يجعل بدء الدائرة سبياً ويجعل وتد مكوناته (تفعيلاته) مفروقا لا مجموعا على نحو : مفعولات مفعولات مفعولات .

رؤيته الساطعة فهل في جهد المحدثين ما يمثل تجديدا على نظرة الخليل ومن بعده ؟ لعل الحديث التالي يوضح ذلك .

لعل أول من اهتم بالدوائر العروضية في العصر الحديث هم الباحثون الغربيون وعلى وجه الخصوص المستشرق الألماني فوتهلد فايل (F. W. Weir) (١) وذلك في مقال نشره بالطبعة الجديدة من دائرة المعارف الإسلامية بعنوان عروض . ومن أجل ذلك فقد خصصنا حديثنا التالي حول فكرته عن الدوائر العروضية لدى الخليل ومدى فهم إيقاع الشعر من خلال هذه الدوائر عنده . ففي فهم فايل لدوائر الخليل « أن الدوائر الخليلية إيقاعية استنبطها الخليل لإظهار موضع التوقيع في كل جزء وإظهار در التوقيع في القوة بحسب موضع الوند المجموع من الجزء (٢) » ومعنى ذلك فايل لديه إحساس بأن تركيب الخليل للدوائر الخمس في نظامه قد يكون هذا

ومسلما إلى عدة اعتبارات يوضحها الأستاذ البعلاوي قائلا : واستقرأه الباحث جميع محاولات سابقه لشرح أركان الوزن في الشعر العربي ، فبين النظريات التي تجعله قائما على تتبع حركات وسواكن في نسب معيّن والافتراضات التي تضيف إلى هذا الأساس من الكمية الصوتية وقعا خياليا شبيها بالوقع الموسيقي في سلم الموسيقى . وانتهى به البحث إلى افتراض جديد مدعم بحجج ، وهو أن أساس الوزن في الشعر العربي ليس تابع مقادير صوتية على نسب معينة فحسب ، بل هو أيضا تابع إيقاع خاص في مواضع معينة من كل بحر ، فالوزن في الشعر العربي يعتمد الكمية الصوتية من جهة ويعتمد وقعا عروضيا مضبوطا من جهة أخرى . وإنما أوحى إليه بهذا الاكتشاف

ويسلك الشيخ (٣) أمين الدين الحلبي المتوفى سنة ١٢١١ هـ في دوائره تسلسلا شكليا في تقديمه بعض الدوائر على البعض الآخر ولأنه يعتبر أن أصول التفعيلات أربعة مبدوءة بوند هي فصول . مفاعيلن مفاعلتن ، فاع لاتن - بدأ دوائره بالدائرة التي تعتمد على بحر واحد يتكرر فيه الوند ومن ثم كانت دائرة المتفق والتي منها المتقارب هي الأصل عنده .

لما عدا ذلك المطلب الشكلي لم يقدم في دائرته شيئا جديدا لأنه اتبع في دائرته ما اتبعه التبريزي تماما فلقد أطلق دوائر تحيط بالمركز الأم أوسع هذه الدوائر قطرا أم هذه الدوائر ، وإذا ضاق القطر انتقلنا إلى بحر آخر وهكذا على الترتيب . والحلبي حين يتحدث عن البحر في الدائرة فإنما يذكر في حديثه تصورا لبيت كله ففي المتفق يقول في أرجوزته :

وكرر الأصل الذي لم يسبق

للمتقارب فعو ثم السبب

إن لم تكن مدرکها في النفس

فالأصل فعولن سيكرر سبع مرات فيكون المجموع ثمانى مرات . وهذا

خطأ في التعبير لأنه يعتبر الدائرة بيتا كاملا مع أن الدائرة تحقق وجود شطر ما من البيت .

تلك بعض مجهودات (٢) بعد الخليل أدركنا من خلالها مدى الإضافة على ما جاء به والناظر لما سبق يجد أن معظم هذه الإضافات إضافات شكلية عن

(١) محاولة الشيخ الحلبي مأخوذة من الدوائر العروضية - رسالة ماجستير من ٧٠ .

(٢) وصل السيد محمد عامر في رسالته للماجستير إلى نتائج غير مؤكدة ، لأنه لم يدرك تماما جهد التبريزي فلم يعرف بدوائره ولم يضعه في رتمه المناسب ومن هنا لم يفهم أن عمل من جاء بعده مرتبط به فقد جعله بعد الجزري المتوفى سنة ٥٥٠ هـ مع أنه متوفى سنة ٥٠٢ هـ والشقة واسعة ولو وضع التبريزي في مكانه ولو علمت دوائره لعلمنا سبقه لكل من الجزري وابن القطاع فيما جاء به .

(١) رأى فايل أخذناه هنا من مقال بعنوان مشكل الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي للأستاذ محمد البعلاوي . حوليات الجامعة التونسية العدد الرابع سنة ١٩٦٧ م .

(٢) مشكلة الدوائر ، الحوليات التونسية ص ١١١ .

تلك رؤية موجزة لحمل فايل اكتشافها كما يقول فى دوائر الخليل وحمل فيها الوند أهمية كبرى فى فهم الإيقاع الشعرى .

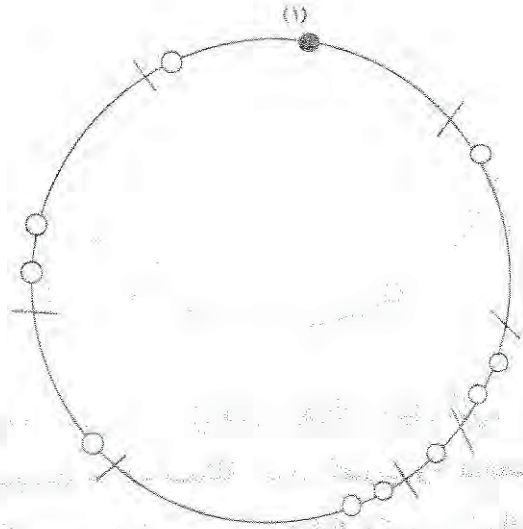
لم تسلم هذه الرؤية لدى باحث مدقق هو الدكتور كمال أبو ديب الذى عارض ما ارتآه فايل وحاول أن يظهر برؤية خاصة لدوائر الخليل وهنا يلزمنا أن نذكر اعتراض الدكتور كمال أبو ديب وأن نسجل رأيه على أن نضيف حين اعتراضه بعضاً آخر من رواية فايل تلك التى لم تعرض فى الموجز السابق .

يرى الدكتور كمال أبو ديب أن فايل فى فكرته يطلق حكماً معسماً على الشعر فى العالم لينطلق بعده لإصدار فكرته عن عروض الشعر العربى . ففايل يرى أن فى كل لغات العالم ينبع إيقاع شعرها ووزنها^(١) من العاملين الآتين : أولهما : ملاحظة توفير نظام محدد لتوالى المقاطع ضمن البيت الشعرى . وثانيهما : الحدوث التنظيم للسهجة^(٢) مدلولاً عليها إما بالنبر أو بوسيلة أخرى . ويبلغ ارتباط إيقاع بيت شعرى بالخصائص الصوتية للغة التى كتب بها درجة من الكمال تعادل ارتباط مقاطع الكلمة فى نثر اللغة المعينة بخصائصها الصوتية والقضية قبل كل شئ . هى قضية الاستغراق الزمنى duration للمقاطع والنبر الذى به تنطق . وهذا ما أردناه سابقاً بتوقيع الوند والكمية الصوتية فتوقيع الوند هو النبر . ويرى الدكتور كمال أن فايل يجد فى تركيب الخليل للدوائر سبباً هو محاولة التدليل من خلالها على مواقع النبر فى كل بحر من البحور التى حددها فكل دائرة حسب رأى فايل تحوى بحراً لا لبس فى نبره عدا الدائرة الرابعة ومن ثم فقد رأى فايل أن الخليل قد أدرك أن نبر المتقارب

(١) راجع فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٤٠٢ .

والدكتور كمال يقصد بإيقاع الشعر ما يوازن المصطلح الانجليزى verse وبالوزن ما يوازن metre (٢) يقصد بالسهجة هنا ما يوازن المصطلح accent لأنها على حد تعبيره تحوى الخصائص الشمولية التى تمتلكها اللغة الانجليزية بينما كلمة النبر يدل عليها stress لأنها يمكن أن تحصر النقل أو الطريقة المميزة لنطق الكلمة . راجع فى البنية الإيقاعية ص ٤٤١ .

هو على الوند الواضح (- - ٥) ومن ثم كان وضع المتقارب فى الدائرة كما يلى :



وأن الخليل قد أدرك أن النبر فى المتدارك على الجزء (- - ٥) وحاول فايل دفع أى لبس يحدث من توهم نبر فاعلق - - ٥ - - ٥ على الجزء - ٥ - فوضع المتدارك فى الدائرة على هذا النحو / :

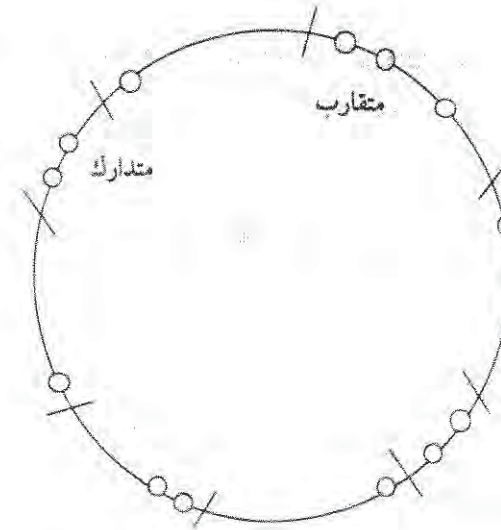
(١) البدء هنا بالوند فع ٥/ وقد حلف وهذا الوند مفروض على قطر الدائرة بمعنى أن تدور به فى اتجاه السعة وعكسه .

والخطوة الثانية تركيبه الدوائر وتحديد مواقع النبر فيها . وقد تحقق ذلك في الدائرة الخامسة لدى الخليل .

هذه قضايا عرضها الدكتور كمال من خلال عمل فايل والدكتور كمال معترض عليه . وله بعد ذلك رؤية خاصة في دوائر الخليل وفهمه الموسيقى .

وأهم اعتراض يوجهه إلى فكرة فايل ينصب على رؤيته بشمول النبر ودلالته في بحرى الدائرة الخامسة تلك التى سجل الخليل نبر بحرهما المتقارب مما سمعه من انشاد العرب . يقول دكتور كمال أن هذا التحليل مغر لولاحقيقة بسيطة لكنها سلبية الوقع على تفسير فايل . فهو يتناسى أن الخليل لم يستمع إلى العرب يشدون أبياتا من المتدارك ولم يجد شعرا على هذا البحر وقد عبر الخليل عن هذه الحقيقة بدقة حين وضع فى الدائرة الخامسة بحرا هو المتقارب وبحرا سماه مهملا وهو الذى سمي فيما بعد بالمتدارك . وإذا لم يستمع الخليل إلى العرب وهم يشدون على هذا البحر ومن ثم لم يستطع تسجيل مواقع النبر عليه فإن النتيجة المنطقية من وراء ذلك أنه لا يمكن أن يكون قد ركب هذه الدائرة الخامسة ليظهر موقع النبر على الوند المجموع من فاعلن خوف التباس تكوينها بفصاح لن مفروقة الوند . وهذا يعنى أن الخليل لم يفعل ما فعله للأسباب التى يذكرها فايل^(١) وإذ يتهاوى تأكيد فايل بأن الخليل أراد تحديد مواقع النبر على الأوتاد تهاوى بذلك عمله كله .

اعتراض ينفى به دكتور كمال عمل فايل كله لعدم إحساس الخليل بقيمة وند المتدارك لأنه لم يسمع من العرب شعرا للبحر ولكن ألا يخفف من قسوة الاعتراض أنه سمع أبياتا لاحصر لها فى دوائره الكثيرة الأخرى تحوى قيمة الوند ونبره ! ألم يقسم بحوره قوة وضعفا بناء على هذا التوقيع كما قدمنا آنفا ! . يرفض الدكتور كمال رواية فايل من خلال دوائر الخليل فما هى



ويستنتج أبو ديب من تحليل فايل إدراك الخليل لكون المتدارك والمتقارب يتشكلان من تتابعات حركية متماثلة وكون المتقارب وحيد الصورة^(١) لا لبس فيه وأنه أدرك إمكان حدوث لبس فى المتدارك وأنه قد أدرك مواقع النبر فى المتقارب والطويل .

وعلى هذا ففايل يحدد مواقع النبر فى المتدارك ويحاول أن يجسد الكيفية التى أدرك بها الخليل مواقع النبر فى البحور قائلا : لقد استمع الخليل إلى إلقاء الشعر القديم وجسد ملاحظاته صوريا graphically (تخطيطيا) فى تركيب دوائره . ولذلك يمكن أن نعتبر نتائج تحليلها دليلا معاصرا للخليل . وفى الواقع أن هذه النتائج تقودنا إلى فهم كامل لخصائص البحور العربية القديمة^(٢) . ثمة خطوتان فى عمل الخليل حسب رأى فايل : الخطوة الأولى استماعه لإنشاد الشعر واكتشافه مواقع النبر من هذا السماع .

(١) أى لا يمكن وروده إلا على هيئة واحدة هى ٥ - / . ٥ - فاعلن وبذلك يتنى أن تكون ٥ - ٥ /

٥ - فاعلن

(٢) فى البنية الإيقاعية ص ٤٠٥ .

(١) أى ترتيب البحور بناء على توقيع الوند وكونه سببا فى تركيب الخليل للدوائر .

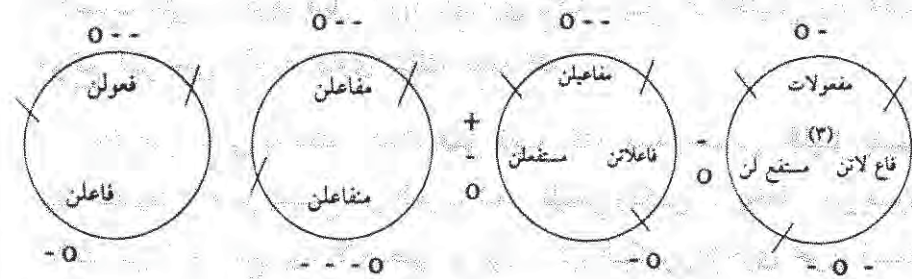
وبذا يتحدد له تصور خاص بنبر التفعيلة . وليست هذه الدائرة البسيطة بعيدة عن ذهن الخليل لأنه استخدمها بشكل مثلث في عمله على اللغة حين درس التركيب الصوتي للكلمات . هذه الدوائر الصغيرة تستطيع أيضاً كشف الزحاف الانعزالي لكنها تعجز عن كشف الزحاف السياقي . وحسناً ما يرى د. كمال حين يتصور تخالفاً بين الزحاف الانعزالي والزحاف الموجود في سياق - وهو يذكر تحديداً لبروزه في تلك المواضع التي سماها الخليل التراقب والتعاقب وبذا فإن الدافع للخليل في بناء دوائره هو توتر التفعيلة الواحدة بين دورين لها انعزالي وسياقي . وليس هناك دائرة واحدة من دوائر الخليل تخلو من التوتر المشار إليه بين زحافين . ويلاحظ أن كل دائرة تجمع البحور التي يحدث فيها التوتر في المواضع نفسها .

ذلك إحساس خاص للدكتور كما يرى من خلال منظور الدائرة تمثل إمكان الزحاف حتى مع سياقيته كما مثل بالتراقب والتعاقب وتلك دلالة عميقة تؤكد أن الخليل قصد من دائرته بيان الزحافات أيضاً أي بيان بعض الإمكانيات الشعرية التي يحققها المنطوق وليت الدكتور كمال اكتفى بإحساس الخليل الذي يدل على غنى الفاعلية الشعرية في عمله فلم يهتمه بتقييد الفاعلية الشعرية .

الخليل اذن من خلال رؤية د. كمال يهدف من دوائره لاختديد شخصيات التفعيلات المتشابهة ولاختديد النبر كما يقول فايل وإنما يقصد شيئاً يتعلق بالتركيب الكلي للبحور ومواقع الزحافين الانعزالي والسياقي في الدوائر .

لكن فايل كما سبق يؤكد فكرته من خلال اعتماده على حقائق صوتية تؤكد توقيع أو نبر الوتد المجموع ومن هنا فلقوله جانب من الصحة حين ينظر إلى الدائرة فيجد تتالي الحركات والسكنات عليها أو المقاطع حسب رؤيته . والدكتور كمال يرى أن احساسه بقيمة الوتد مبني على تصور لدراسة النبر اللغوي وخواص الكلمات . ويرى أن عمله بذلك حسب نص الدكتور

الرواية التي يمكن أن يلمسها هو من خلال عمل الخليل ؟ يقول في نص له : بأن الخليل : جمع البحور في دوائر خمس . ولا بد أن غرضه من ذلك شيء آخر غير إظهاره مواقع النبر وإزالة اللبس في التفعيلات^(١) المهمة . شيء مرتبط بالعلاقة التركيبية بين البحور ومواقع الزحاف فيها ، ثم إظهار ذلك في مخطط يسهل الرجوع إليه ، ويغني عن استشارة الصياغة النظرية لقوانين الزحاف والعلة والتراقب والتعاقب وغيرها من خصائص تركيبية للبحور . وسيظهر أن العرب عرفوا هذه الحقيقة لعمل الخليل ، رغم ما يدعيه فايل من أنهم جهلوا غرضه^(٢) . فالدوائر في رأيه تكشف تصور الزحاف باعتباره طارئاً على التفعيلة حين استقلالها وعليها باعتبارها جزءاً من سياق شعري مركب وقد يكون هذا التعقيد في طبيعة الزحافات قد دفع الخليل إلى تركيب دوائره المعقدة حسب رأى د. كمال وإذا كان الخليل يسعى إلى بيان النبر على التفعيلات من خلال دوائره كما يدعي فايل أي احساسه بالتفعيلة منعزلة فهل كان بحاجة إلى تلك الدوائر الخمس التي بذل حصر مستعملها ومالم يستعمل فيها . لقد كان الخليل يستطيع استخدام وسيلة أخرى لتحقيق الغرض الذي ادعاه فايل بأن يستخدم دوائره بطريقة أسهل على هذا النحو :



(١) وهذا ما رآه فايل كما قلنا .

(٢) في البنية الإيقاعية ص ٤٢٨ .

(٣) هذه الدوائر من رسم د. كمال ص ٤٢٠ .

- ١ - توحد البناء التركيبى لمجموعات معينة من البحور .
- ٢ - اختلاف هذا البناء فى شرط واحد فقط هو البدء فى حالات معينة (- -) أو (-) والبدء فى حالات أخرى بـ (- -) .
- ٣ - توحد المواضع التى يتوفر فيها العنصر الثابت والعنصر المتغير من هذه البحور ، أى المواضع التى يطرأ عليها الزحاف والتى لا يطرأ عليها ، توحداً نسبياً لامتطلقاً .

٤ - اختلاف المواضع التى يطرأ عليها الزحاف التركيبى أو السياقى ، واختصاص مجموعات من البحور محددة بمواضع يطرأ عليها هذا الزحاف^(١) .

وفى نقاطه تلك نرى أنه يقر وجود العنصر الثابت الذى لا يطرأ عليه الزحاف فإذا سألنا عن ذلك العنصر لكان الرد ذلك الذى أكد فايل توقيعه لثباته وفى الزحاف التركيبى يرى أن الخليل لم يحاول اكتشافه العوامل التى تؤدى إلى خلق الزحاف التركيبى - فيما ترك لنا من عمله - ويبدو أن هذه العوامل كما يرى دكتور كمال من طبيعة النبر اللغوى والنبر الشعرى يؤكد ذلك بقوله مرة أخرى : « يطيب أن نلاحظ أيضاً أن دوائر الخليل تنبئنا عن مواقع وجود الزحاف الانعزالى وامتناع الزحاف التركيبى وتظهر أن البحور متطابقة التركيب تشترك فى مواقع الزحاف لكن هذه الدوائر لاتقول شيئاً عن مواقع العلة وهذه حقيقة مهمة لا يتنبه إليها فايل إطلاقاً ، وهى ذات دلالة أكيدة ودلاليتها هى أن لكل بحر خصائص متميزة فيما يتعلق بطريقة تركيب وحدته الأخيرة حيث تحدث العلة . فإذا افترضنا أن موقع العلة هو فعلاً كما يقول فايل موضع النبر كان لابد أن نتوقع اشتراك البحور كلها فى فقدانها للوتد الأخير حين تكون فى

(١) فى البنية الإيقاعية ص ٤٦٣ .

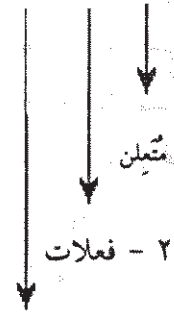
دائره واحده . وفى هذا النص إيهاء بأن الخليل لم يحاول اكتشاف البحور التى تؤدى إلى خلق الزحاف التركيبى بل امتناع ظهورها فى دوائره . وعو ذلك ترجع عند الدكتور كمال إلى طبيعة النبر اللغوى والنبر الشعرى . وأحد أن رفض الزحاف التركيبى راجع فى رأى إلى عدم استخدامه فى الس الشعرى الفعلى لا المنظور وإلا فإن الدائرة تبيحه كما يلمح من هذا التص الخاطى الذى بإمكانى إيراد على النحو الآتى :

فدائرة الرجز التى تفك على نحو :

o / / o / o / . o / / o / o / . o / / o / o /

لو تصورنا مزاحفة السبين الخفيفين بالإسقاط لكان الفك منها على التالى :

o / / / / o / / / / o / / / /



٣ - مفاعلٌ وهى صورة غير موجودة .

(١) فى البنية الإيقاعية د. كمال ص ٤٦٤ .

والشعر لدى الخليل ولكي يستبين لنا أمر هذه المحاولة نعرض أصولها وشكلها وما توصل إليه صاحبها .

فما مقصوده بالأرقام الثنائية والأرقام العشرية ؟ معلوم أن طرق الأرقام منها ما يسمى بالأرقام العشرية وهي التي نستخدمها في حياتنا اليومية والتي تحتوى على عشرة أرقام من صفر إلى الرقم ٩ وتشكل حساباتنا مثل (٩٣٥) أو (٧٣٠) إلخ . لهذا الرقم يحوى أرقاما عشرية وجدت فيها ٥ - ٣ - ٧ إلخ وهي أرقام من العد صفر حتى العد ٩ . أما الأرقام الثنائية فهي التي تحوى رقمين فقط (صفر ، ١) وللمقارنة بينهما نقول أن الرقم ١٠ في الأرقام الثنائية يمثل عشرة أشياء بينما الرقم (١٠) فى الأرقام الثنائية يمثل شيئين ، وباحتنا يعتمد فى حديثه على أساس من الرقم الثنائى والعشرى كما سنرى فى أفكاره التالية (١) .

(١) نذكر الآن تصورا للأرقام الثنائية وتصورها من خلال الأرقام العشرية فيمكننا تحويل رقم ثنائى إلى رقم عشرى ورقم عشرى إلى رقم ثنائى . فتحويل العروض من الأرقام العشرية إلى الأرقام الثنائية يتم على هذا الأساس بطريقة تحويل العدد (٢٣٣) إلى رقم ثنائى يتم على أساس قسمة العدد (٢) بصورة مستمرة حتى نحصل على الرقم الصفر مع تسجيل الباقي لكل خطوة :

الخطوة الأولى	$116 = 2 + 233$	والباقي (١)
الخطوة الثانية	$58 = 2 + 116$	والباقي صفر .
الخطوة الثالثة	$29 = 2 + 58$	والباقي صفر .
الخطوة الرابعة	$14 = 2 + 29$	والباقي (١) .
الخطوة الخامسة	$7 = 2 + 14$	والباقي صفر
الخطوة السادسة	$3 = 2 + 7$	والباقي (١)
الخطوة السابعة	$1 = 2 + 3$	والباقي (١) .
الخطوة الثامنة	$2 + 1 =$	صفر والباقي (١) .

وعنا يكون الرقم الثنائى المقابل للرقم العشرى مكتوبا من اليمين إلى اليسار (١١١٠١٠٠١) . وإذا أردنا العكس أى تحويل ذلك الثنائى إلى عشرى لكان لنا أن نكتب أولا الرقم الثنائى ونؤشر فوقه ونحتة بقدر عدد الخطوات لكل عددين متتاليين ابتداء من اليسار إلى اليمين ، وفى الخطوة الأولى نأخذ الرقم الموجود فى أقصى اليسار ونضاعفه ثم نضيف إليه الرقم الثانى من اليسار وفى الخطوة الثالثة نضاعف ناتج الخطوة الثانية ونضيف إليه الرقم الرابع وهكذا :

أقول أن الدائرة يمكن أن تصور الزحاف التركيبى وإن كانت ترفضه الواقعية الشعرية وذلك بالحكم على فعلين وفعلات بالقبح وعلى مفاعيل بالرفض المطلق (١) .

وحين يرى الدكتور كمال أن الدائرة لاتفسر أمر العلة فهذا أمر طبيعى لأن العلة وهي اللازمة فى رأى منوطة يبحث آخر هو النهاية عروضاً أو ضرباً حيث التردد الشطرى والقفوى وتلك مباحث معظمها لم يدرج تحت الوزن الذى يقصدون به البحر وإنما درج فى القافية وكأن خصوصهم القافية - وإن كانت وزناً - دليل على أنهم فى دوائرهم لا يقصدون النهاية أى العلة وكيف يقصدونها ومنظورهم الدائرة يحوى جزءاً من البيت كله ! وعلى ذلك فإن ما اعترض به على فايل فى هذا النص من لزوم حذف الوند الأخير فى البحور ومتشابهات التفعيلات قول مردود لأن فايل كل يريد إيقاع البيت داخلها حسب رأى لا إيقاع النهاية .

لم يكن الحديث عن الدوائر مركزاً على تفهم الزحاف عليها وفهم مركز الإيقاع على تفعيلاتها ولكن الدراسات وصل أمرها إلى التجريد الرياضى فإذا كانت الدائرة وهي فكرة مجردة تحمل على قطرها قيمة لغوية أساسها الوند والسبب والفاصلة عند الخليل فإن هناك منظورا جديدا للدائرة يحاول تحويلها إلى رمز رياضى جبرى هذا الرمز يحوى فى إطاره كما يرى صاحبه تفسيراً لعمل الخليل وتصور الزحاف عنده وصاحب هذه المحاولة هو الدكتور محمد طارق الكاتب فإلى محاولته هذه كى يبين مرادها .

فى كتاب منشور بعنوان « موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية » للدكتور الكاتب تتعرض هذه الفكرة الرياضية لمفهوم الدائرة بل مفهوم الزحاف

(١) تناولنا سر الرفض حين حديثنا عن كراهية التوالى فى الباب الأخير من الرسالة .

التفعيلات الأساسية ورصدها بالأرقام الثنائية والعشرية

المسلسل	التفعيلات الأساسية	التفعيلات بالأرقام الثنائية	الأرقام العشرية	وصف نوع التفعيلات
١	فعلون	١٠١٠٠	٢٤	خماسية
٢	فاعِلن	١٠٠١٠	٤٢	خماسية
٣	مفعِلن	١٠٠١٠٠٠	٤٨	سباعية
٤	مفاعِلن	١٠٠٠١٠٠	٨٤	سباعية
٥	مفاعِلن	١٠١٠١٠٠	٢٢٤	سباعية
٦	فاعِلاتِن	١٠١٠٠١٠	٢٤٢	سباعية
٧	مستفعِلن	١٠٠١٠١٠	٤٢٢	سباعية
٨	مفعولاتُ	١٠١٠١٠	٢٢٢	سباعية
	بضم التاء			

فماذا يحدث للنسبة الرقمية لو رُوحت هذه التفعيلات ؟ سوف نأتى بصور

الأرقام عند حدوث الإضافات . فى الجدول التالى :

فما الذى جَرَّنا إلى الحديث عن الأرقام الثنائية هذه ؟ الذى جَرَّنا هو أن الدكتور الكاتب سيحاول استخدامها بديلا عن الوحدات برصد إيقاع البيت ومن ثم يستخلص من عديد من الإجراءات التى تحدث لهذه الوحدات التى تحتوى على الحركات والسكنات بخصوص ما يسمى بالزحافات والعلل يؤكد ذلك قوله : إن العودة إلى استعمال الرقم (صفر) لتمثيل الحرف المتحرك ، والرقم (١) لتمثيل الحرف الساكن ، وهو ما استعمله الخليل بن أحمد فى موازين الشعر العربى أساساً تفتح باباً جديداً فى علم العروض .. فباستخدام هذين الرقمين سنجد أن طريقة تمثيل التفعيلات ستبسط إلى درجة كبيرة . وكذلك سنجد أننا سنحصل على مفهوم جديد للعلل والزحافات ، وسيكون تمثيل البحور المختلفة ودوائرها بالأرقام الثنائية شكلاً جديداً ومبسّطاً^(١) .

وعلىنا الآن أن نرصد ما توازنه هذه الأرقام من الإيقاع الشعرى أو بصورة أخرى ما تمثله الأرقام لصورة الوزن الشعرى سواء على مستوى الجزئى أو الوحدة أو البيت كله ويتبين ذلك من خلال الموازنة التالية وسوف نعلم أن الحرف المتحرك يأخذ رمز الصفر فى الرقم الثنائى وأن الساكن يأخذ رمز (١) ، أى أن سبباً خفيفاً مثل (تن) مساوٍ للرقم (١٠) وهنا فقيمة الحركة صفرية وقيمة السكون واحد . هذا الرقم الثنائى لو أردنا تصوره عشرياً لكان مساوياً للرقم (٢) وبذا تكون الموازنة على المنوال التالى :

س = ١٠ = ٢ . والوحدة تن = ١٠٠ = ٤ إلخ .

والجدول التالى يبين لهذه الموازنة .

الخطوة الأولى	$2 = 2 \times 1$	ثم	$3 = 1 + 2$
الخطوة الثانية	$6 = 2 \times 3$	ثم	$7 = 1 + 6$
الخطوة الثالثة	$14 = 2 \times 7$	ثم	$14 = 14 + \text{صفر}$
الخطوة الرابعة	$28 = 2 \times 14$	ثم	$29 = 1 + 28$
الخطوة الخامسة	$56 = 2 \times 28$	ثم	$58 = 56 + \text{صفر}$
الخطوة السادسة	$112 = 2 \times 56$	ثم	$116 = 112 + \text{صفر}$
الخطوة السابعة	$224 = 2 \times 112$	ثم	$233 = 1 + 224$

وهكذا حصلنا على المقابل العشرى . راجع الأرقام الثنائية من ص ٢٦ إلى ٢٩

(١) موازين الشعر العربى - الكاتب ص ٤١ .

التفعيلات مع الزحاف المفرد

نوع الزحاف المفرد	مسل	الزحاف	وصفة	التفعيلات المزاحفة	أرقامها ثنائية	أرقامها عشوائية
الحذف الحرف ساكن	١	الخبن	حذف الثاني الساكن	فعلن فعلاتن مفععلن معولات	١٠٠٠ ١٠ ١٠٠٠ ١٠٠ ١٠٠ ١٠١ ١٠٠	٨ ٢٨ ٤٤ ٠٢٤
	٢	الطى	حذف الرابع الساكن	مستعلن مفعلات	١٠٠٠ ١٠ ٠١٠٠ ١٠	٨٢ ٠٢٤
	٣	القبض	حذف الخامس الساكن	فعلول مفاعلن	٠١٠٠ ١٠٠ ١٠٠٠	٤ ٤٤
	٤	الكف	حذف السابع الساكن	فاعلات مستعلن مفاعيل	٠١٠٠ ١٠ ٠٠١٠ ١٠ ٠١٠ ١٠٠	٠٤٢ ٠٠٢٢ ٠٢٤
	٥	الإضمار	تسكين الثاني المتحرك	مفاعلن	١٠٠ ١٠٠ ١٠٠	٤٢٢
	٦	العصب	تسكين الخامس المتحرك	مفاعلن	١٠١٠ ١٠٠	٢٢٤
	٧	الوقص	حذف الثاني المتحرك	مفاعلن من مفاعلن	١٠٠ ١٠٠	٤٤
	٨	الغفل	حذف الخامس المتحرك	مفاعلن من مفاعلن	١٠٠ ١٠٠	٤٤
الحذف الحرف متحرك						

واختبارا لبعض هذه الزحافات يرى الدكتور طارق أن زحافات كالحبن والطنى والقبض والكف مثلا تتشابه جميعا في كونها تقابل حذف حرف واحد ساكن من التفعيلة حيث يتحول الوزن فاعلن المرقم (١٠٠ ١٠) (٤٢) إلى فعلن (١٠٠٠) أى (٨) وهو حاصل ضرب (٤ × ٢) فاعلن . وفى الحالات التى يبقى فيها الصفر أى الحركة فى آخر التفعيلة مثل معولات يرى أن هذا الزحاف فى إتيانه حشوا إنما يضم صفره الحركى إلى ما بعده من أصفار ويدمج فيها ؛ وتلك نقطة لعلها توحى فى رأى بالتضام بين الوحدات داخل الأبيات وأن التفعيلة لا تمثل استقلالا تاما بذاتها وإذا حدث لها نوع من النقص فإن تعويضا ما يقيمها بعد ذلك وهذا يؤكد رفض الاستقلال المقطعى والسعى إلى الالتحام لتكوين وحدة إيقاعية يمثلها الرقم الثنائى أو العشرى ولنقارن بين تصور الدكتور طارق للتفعيلتين وتصور الأدماج فالتفعيلتان :

١٠٠ ١٠٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠

فعلولن مفاعيلن بيانهما الرقمى :

٤ ٢ ٤ ٢ ٢

وبالمزاحفة على نحو فعلول مفاعيلن يكون بيانهما الرقمى :

١٠٠ ١٠٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠

٤ ٨ ٢ ٢

ولعلنا بذلك قد فهمنا كيف أن قبول القبض ومثله الخبن والطنى والكف فى حشو البيت لا يغير من عدد الأحرف المتحركة إذ يبقى عدد الأصفار الموجودة بالأرقام الثنائية باقيا ، ومن أجل ذلك يستنبط الدكتور طارق أن الأذن العربية التى اعتادت الشعر العربى تقبل حذف حرف ساكن بين آن وآخر دون اعتباره ملزما فى حشو الصدر أو العجز مع بقاء عدد الأحرف المتحركة ثابتا .

أما عند تطبيقه على العروض أو الضرب فيصبح عندئذ ملزماً^(١).

أما الإضمار والعصب فمتشابهان أيضاً فالوزن متفاعلن المرقم

$$\begin{pmatrix} ١٠٠٠ & ١٠٠٠ \\ ٤ & ٨ \end{pmatrix} \text{ والوزن متفاعلن المرقم } \begin{pmatrix} ١٠٠٠ & ١٠٠٠ \\ ٨ & ٤ \end{pmatrix} \text{ يحولهما}$$

$$\begin{matrix} ١٠ & ١٠ & ١٠٠ & ١٠٠ \\ ٢ & ٢ & ٤ & ٤ \end{matrix}$$

وفيهما يقول الدكتور طارق يمكننا أن نقول إن الأذن العربية المعتادة على الشعر العربي تقبل تسكين حرف متحرك بين حرفين متحركين وبذلك تنقلص عدد الأحرف المتحركة في حشو الصدر أو العجز حسب هذين الزحافين دون اعتباره ملزماً^(٢) و د. طارق في رأيي يسجل الظاهرة هنا بالأرقام دون محاولة تفسيرية.

وفي زحافى الوقص والعقل وهو خاص بتفعيلتي متفاعلن ومفاعلتن حيث تحول متفاعلن إلى مفاعلن ١٠٠ ١٠٠ ومفاعلتن إلى مفاعتن ١٠٠ ١٠٠

$$\begin{matrix} ٤ & ٤ \\ ٤ & ٤ \end{matrix}$$

فيهما يقول أيضاً بقبول الأذن العربية لهما . أما جدولته للزحاف المركب فيرى من خلالها أن هناك نوعين للزحاف المركب :

النوع الأول : الخبل والشكل وهما عبارة عن حذف حرفين ساكنين وهو يرى أن حذف حرفين ساكنين من الحشو لا يؤثر على الإيقاع الشعري فالملاحظ أن

متفاعلن المرقمة بـ ١٠ ١٠ ١٠٠ إذا خبلت تحولت إلى (١٠٠٠) أى

$$\begin{matrix} ٢ & ٢ & ٤ \end{matrix}$$

الرقم ١٦ وهو حاصل ضرب ٢ × ٢ × ٤ = الخ .

والجدول التالى يمثل هذه النسب الرقمية عشرية كانت أو ثنائية ؛ تلك النسب التى يحافظ فيها على القيمة الرقمية للحركات دون اعتبار لدور الساكن .

التفعيلات مع الزحاف المركب

نوع الزحاف الفرد	سلسلة	الزحاف المركب	أصله	وصفه	التفعيلات مرتبطة	رقمها الثانى	رقمها العشرى
حذف حرفين ساكنين	١	الخبل	خين وطى	حذف الثانى والرابع الساكنين	متعلن معلات	١٠٠٠ ١٠٠٠	١٦ ٨
	٢	الشكل	خين وكف	حذف الثانى والسابع الساكنين	لملات متعلن	١١٠٠ ١١٠٠	٨ ٤
تسكين حرف متحرك وحذف حرف ساكن	٣	الخزل	إضمار وطى	تسكين الثانى المتحرك وحذف الرابع الساكن	متعلن من متفاعلن	١٠٠/١٠ ١٠٠/١٠	٨٢
	٤	القصص	عصب وكف	تسكين الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن	مفاعلت من مفاعلن	١٠١٠٠ ١٠١٠٠	٢٤

(١) موازين الشعر العربى ص ٥٥ .

(٢) موازين الشعر العربى ص ٥٦ .

وإذا دخل الحين على تفعيلته مستعملين فيه فتصير متفعّلين ولو تصورناه
هكذا :

متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين		
١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠
٤	٢	٢	٤	٤	٤	٤	٢	٢	٤	٤	٤
١٦			١٦			١٦			١٦		
متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين		
١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠
٤	٢	٢	٤	٤	٤	٤	٢	٢	٤	٤	٤
١٦			١٦			١٦			١٦		

ولو دخلت تفعيلته الطى لكنت على هذا التصور مستعملين وفي بحرهما
يكون التصور :

متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين		
١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠
٤	٢	٢	٤	٤	٤	٤	٢	٢	٤	٤	٤
١٦			١٦			١٦			١٦		
متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين		
١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠
٤	٢	٢	٤	٤	٤	٤	٢	٢	٤	٤	٤
١٦			١٦			١٦			١٦		

هذان الجدولان السابقان للزخاف المفرد والمركب ورصدهما مع التصور
الرقمي لقيم التفعيلة ندرك من خلالهما فكرة الترقيم الثنائي والعشري
للتفعيلات مزاحفة أو غير مزاحفة والسبيل إلى رصد العلل مفهوم الآن لأنه لو
كان نقصا أو زيادة فالعبارة في الترقيم بعدد ما بالوحدة من حركات ولكي يكون
التركيب أكثر شمولاً فسوف نحاول الآن أن نرصد بيتا كاملا من أي بحر نختاره
ونتصوره غير مزاحف تارة ومزاحفا تارة أخرى لنخرج بالقيمة الأساسية من هذا
العمل تلك التي نتوصل من خلالها إلى فكرته لمنظور الدائرة ومنظور
الزخاف ، وسوف نجعل نموذجنا بحر الرجز فتصوره غير مزاحف تارة وتارة
مزاحفا ونموذجه الرقمي غير المزاحف هو :

متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين		
١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠
٤	٢	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٢
١٦			١٦			١٦			١٦		
متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين			متفعّلين		
١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠
٤	٢	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٢	٤	٢	٢
١٦			١٦			١٦			١٦		

وحين يدخل الخبل عليها فإنها تتحول إلى مُستعلن أو ما يوازي ١٠٠٠٠ (١٦) وليكن نموذجنا الكامل لهذا البحر ذلك البيت الذي أورده الدكتور طارق :

دار لسلمي إذ سليمى جارة قفر ترى آياتها مثل الزبر
وتقطيعه مع ترقيمه ما يلي :

دا / دن / ل / س / ل / م / ي / ا / ذ / س / ل / ي / م / ي / جا / رتن	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠
٢ / ٢ / ٤ / ٣ / ٢ / ٤ / ٣ / ٢ / ٤ / ٣	٢	٢	٤	٣	٢	٤	٣	٢	٤
ق ف ر ن ت وى اء يا ت ها م ث ل ر ز بر	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠
٢ / ٢ / ٤ / ٣ / ٢ / ٤ / ٣ / ٢ / ٤ / ٣	٢	٢	٤	٣	٢	٤	٣	٢	٤

والعبرة عند الرصد تكون للمتحرك كما قلنا ومن ثم فإن هذا البيت يحوى كل شطر منه اثنى عشر صفرا أى متحركاً . ولولا حَظُّنا المزاخفات لهذا البحر لوجدنا أنها لا تُغَيَّرُ من كم المتحركات أى من كم الأصفار ومن هنا فالعدد العشرى يثبت نتيجة ذلك فإن مستعلن ١٠٠١٠٠ ترقم عشريا ٤٢٢ فلو حذف ساكن الأول لكانت ١٠٠١٠٠ أى ما يساوى ٤٤ ولو حذف الثانى لساوت ٨٢ ولو حذفها معا لكانت المساواة ١٦ . ومعلوم أن حاصل ضرب ٢ × ٤ × ٢ مساو لحاصل ضرب ٤ × ٤ مساو لحاصل ضرب ٢ × ٨ ، من هنا يصبح للأرقام الشنائية تأثير كبير كما يقول الدكتور طارق فى تفهم الإيقاع فى الشعر العربى ، والأرقام العشرية التى تقابلها هى نفسها إذا قسمت على ١٦ فى

أكبر وحدة فإنها تساوى قيم الفواصل الزمنية المقررة للإيقاع الموسيقى ومعنى ذلك أن المنظور الرقمى لا يمثل تصوراً لقيمة الشعر وحده بل يربط بين قيمة الوحدة الشعرية والوحدة الموسيقية وها نحن نرصد ترقيمه للمصطلحات الموسيقية المستعملة بكتابة الموسيقى كما تبدو من الرسم التالى الذى يوحى من خلاله الدكتور طارق بوجود مرحلة بين الموسيقى والشعر :

ملل	الإشارة الموسيقية		القاحلة الزمنية الموسيقية	الرقم العشرى	الرقم الشاق ^(١)
	الوصف	الاصطلاح			
١	المستديرة Laronde	○	١	١٦	١٠٠٠٠
٢	البيضاء Labanche	P	$\frac{1}{2}$	٨	١٠٠٠
٣	السوداء Lanoir	م	$\frac{1}{4}$	٤	١٠٠
٤	السوداء ذات السن Laroche	م	$\frac{1}{8}$	٢	١٠٠
	السوداء ثنائية السن Ladaubie criche	م	$\frac{1}{16}$	١	١٠٠

(١) منقول من كتاب موازين الشعر العربى ص ٦٨ .

وإذا كانت المصطلحات الموسيقية بفواصلها الزمنية لها مدلولها الرقمي فإن الدكتور طارق يرى أنه يمكننا أن نمثل أوزان شعرنا بتلك المصطلحات الموسيقية التي تحمل قيمها الرقمية ويأتى بتمثيل لبحر الطويل ويقول إنه إذا كان مرقما بهذا الأساس :

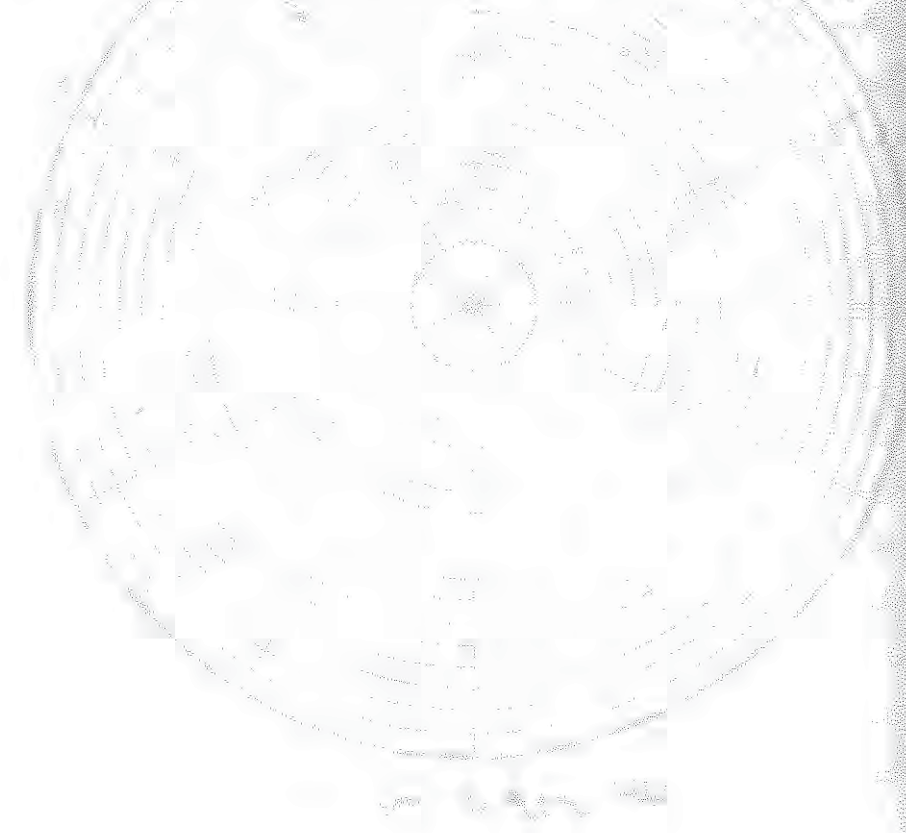
فإنه بالإمكان أن نرصده موسيقيا على اعتبار الكتابة من اليسار إلى اليمين
على النحو التالي :

ɛ ʏ ɛ ʏ ɛ ʏ ɛ ʏ
 P R P P P R P P
 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1.

ɛ ʏ ɛ ʏ ɛ ʏ ɛ ʏ
 P R P P P R P P
 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1.

ومن هنا يظهر أن طريقة الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية لبيان موازين الشعر العربى يمكن تطبيقها لإيجاد الفواصل الزمنية للإيقاع الموسيقى للشعر العربى حسب ما يراه طارق ؛ وإذ تصل به وسيلة الترقيم إلى ربط البعد الموسيقى بالبعد الشعرى فإن لنا أن نمثل ترقيمه لبحور الخليل فى جدولته الذى سماء بطيف البحور والذى سينطلق منه لتصوير دائرة تسير على منظور الخليل جمع فيها كل بحوره كما هو واضح فى الجدول التالى :

فكيف نأتى بالبحر من الدائرة ؟ نبدأ من النقطة المؤشر عليها اسم البحر ونتجه عكس دوران عقرب الساعة مع قراءة المؤشر على القطاع الذى تمر فيه فإن كان فيه حلقة على طرفى القطاع كانت القراءة على حسب ما هو مكتوب على القطاع فلو اشترك أكثر من قطاع واحد وأشرنا لذلك بحلقة فى نهايته فنانخذ حاصل ضرب الرقمين المؤشرين على كل قطاع . أما إذا وصلنا إلى فاصلة شاغرة فتركها ونستمر باتجاه الخط حتى نعبر الفاصلة ثم نستمر باتجاه عكس دوران عقرب الساعة لنأتى إلى آخر وزن فى البحر وذلك واضح فى الدائرة التالية :



ولقد سمي هذا الجدول^(١) بطيف البحور لثوالى أرقامه التسلسلة متماثلة الواحدة تحت الأخرى بكافة البحور والتي تدل فى مواقعها المختلفة عن البحر المطلوب . تماماً كتوزيع خطوط النور فى الطيف للدلالة على العناصر المختلفة . لقد تورعت الأرقام تحت الخانات المرقمة حسب تناسقها ولكل بحر منها على حدة مع ملاحظة وضع الوزن ١٠٠٠ أى (٨) تحت عمودين أحدهما (٢) والآخر (٤) ، إذ أن حاصل ضربهما هو (٨) وفى السواقع لهذه العملية الحسابية دلالة إيقاعية ؛ فوجود (١٠٠) وبعدها (١٠) أى (٤) ثم (٢) أو بالعكس ينتج نتيجة دمجهما أى ضربهما الرقم (١٠٠٠) أو (٨) فهو حذف حرف ساكن من الوزنين ؛ ومن هنا فإن الأذن العربية تركز بالدرجة الأولى على عدد الأحرف المتحركة . وبذلك نستطيع القول إنه بإمكاننا حذف الحرف الساكن دون تأثير أساسى على الوزن .

فكيف ينطلق الدكتور طارق من هذا الجدول لطيف البحور ليكون دائرة الخليل التى تجمع فيها كل البحور ؟ باتباع نفس الأسلوب فى الجدول السابق مع استعمال دائرة مركزية واحدة مقسمة إلى (١٢) قسما ابتداء من موقع الشمال باتجاه اليسار (عكس اتجاه دوران عقرب الساعة) وفيها وضعت نفس أرقام الجدول السابق بعد تقليصها بحذف الرقم الأول والأرقام الثلاثة الأخيرة ليصبح الترتيم :

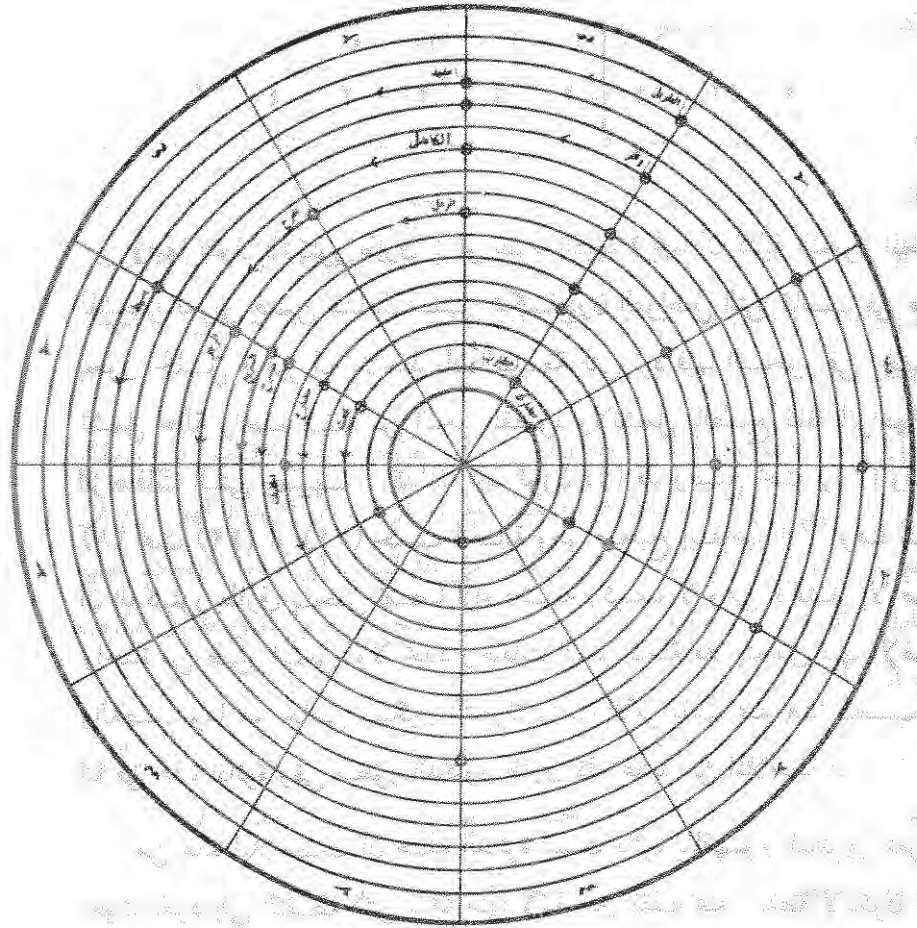
١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠
٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢

١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠
٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٤

(١) الجدول السابق وما بعده من موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثمانية ص ٨٣ - ٨٤ بتصرف .

(١) موازين الشعر العربي ص ٨٣ .

الدكتور طارق يدعو لدائرة خاصة به تبعد عن ذلك النقص حيث يقول اننا « سنجد في بحثنا هذا ... طيفا آخر للبحور ودائرة أخرى للبحور حيث لا توجد فواصل شواغر بين الاوزان ، تمثل الاوزان المستعملة فيها أوزانا حقيقية للشعر العربي »^(١) فإلى هذه الدائرة الجديدة :



دائرة البحور في علم العروض

بدايتنا فنحن أمام خطوط مستقيمة لا دوائر وما أسهل الترتيب أو الرصد إذا كنا نعدد مستقيمات لاحصر لها . ما الذى جعل الدكتور طارق يفعل ذلك مع أنه فى عرضه لطيف الخليل وتوحيده لدائرته حسب مفهومه قال إن قصور الدائرة راجع إلى الفواصل الشاغرة ؟ لقد رأى فى ذلك قطعاً لمنظور الدائرة . وما الذى فعله طارق فى دائرته أكثر من هذا القطع ! وتأتى الملاحظة الآتية وهى الخاصة باعتبار المتحرك وإهمال الساكن على مستوى التركيب حيث تمثل الحركات القيم الإيقاعية لديه ومن ثم فلا فرق بين تن ١٠ ١٠ وتن ١٠٠ لأن جماع الحركات واحد فالأولى تسارى (٢٢) والثانية (٤) أى حاصل ضرب ٢ × ٢ فلم فعل ذلك ؟ فعل ذلك لكى تتقبل التفعيلة وبالتالي البحر - كل إمكانات أو معظم إمكانات المزاحفة تلك التى تخص ساكن السبب الخفيف ثانياً كان أو رابعاً أو خامساً أو سابعاً . لكن هذه الحركية يعثرها فى ترقيمها قصور حين يلزمها التسكين وذلك يحذفها رقمياً وهذا حادث فيما يسمى بالإضمار والعصب .

إن إهمال السكون قضية خلافية بين رؤية طارق وعمل الخليل بل وإيقاع الشعر فى رأى ؛ لأن السكون هو ضابط الحركة أى ضابط الإيقاع فهو ألزم فى الفهم الموسيقى فلماذا لا يكون لازماً أيضاً فى الترتيب : أى لماذا لا يحكم عليه بالثبات . فإنه ثابت بالقطع فيما يسمى بالوتد المجموع حتى لدى طارق فكيف نقيه اذن !

من الملاحظات أيضاً أن الدائرة لا تمثل تسارد الزحافات فى مكان مكون واحد وهذا نقص لا يرد فى دوائر الخليل . فالزحاف بذلك مطلق لا قيد له .

ومنها أيضاً أن الدكتور كمال فى جداوله وتفعيلاته ودائرته يلغى قيمة الوتد المفروق وهذا أمر يدهى مع العدد الرقمى لأن متحركه يلتصق تماماً بما بعده . ليس فى ذلك إحساس بعدم استقلالية الحركة وأهمية السكون الضابط لها !

تلك هى دائرة الدكتور طارق التى تصور فيها كل بحور الشعر العربى ممثلة من خلال المنظور الرقمى الذى هو عشرى محول أساساً من الثنائى . وتكوين دائرة الكاتب يحوى الجماع الرقمى الذى حوته دائرة الخليل الموحدة .

١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠
٢	٤	٢	٢	٤	٢	٤	٢

١٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠	١٠٠
٢	٢	٤	٢	٤	٢	٢	٤

وفىها يقول الدكتور طارق : لو نظرنا إليها « نجد أن كتابة البحور المختلفة للشعر العربى ضمن هذا التسلسل ممكنا دون الفواصل التى كانت فى طيف بحور الخليل » غير أنه يلاحظ بأن الصيغة التى ترد فيها البحور فى الجدولين تشمل حالة واحدة فقط من البحر المقصود ولا تشمل بالطبع كافة أنواعها ولا الزحافات التى يصيها . كذلك فإن الوزن (٤) قد وضع تحت (٢٢) والوزن (٨) تحت (٤٢) أو (٢٤) حسب الحالة وهو صحيح إيقاعياً «^(١) وهنا نلمس أن الدكتور طارق يحس نقصاً إزاء دائرته وكيف لا وهى لا تمثل إلا صورة واحدة من صور البحور ولا تحدد زحافات البحر كاملة فلا يتحقق فيها الإضمار والعصب وما هو خاص بتسكين المتحرك وليت الأمر يقف عند هذا فحسب فان لنا فى هذه ادائرة وفى منظور الدكتور طارق كله عديد من الملاحظات .

من هذه الملاحظات أن هذه الدائرة ليست دائرة بالمفهوم الدائرى المعروف حيث نعود إلى النقطة التى بدأنا منها لأننا حين نقف عند نقطة لا تكون نقطة

(١) موازين الشعر العربى باستخدام الأرقام الثنائية ص ١٧١ .

فلماذا لم يعطه قيمة الثبات اذن ؟ ولأنه رافض لما يسمى بالوتد المفروق فإنه قد رفضه في دائرته حيث جاءت نهاية السريع (فاعلن) ولم تأت مفعولات مخالفا بذلك ما أورده ص ١٤٢ من كتابه عن صور السريع جاء فيها مشطورا (مفعولات) لكنه حاول إدخال هذه الصورة في الرجز ومع ذلك فلا اعتراض ما زال موجودا وهو نفس وجود ما يسمى بالوتد المفروق على دائرته . وتأتى ملاحظة غاية في الأهمية وهى أنه فى عده الرقمى لا يتبع تتاليا معينا فإنه يرى على سبيل المثال أن العدد : $٤٢٢ + ٢٢٤ + ٤٤٢$ يساوى مستفعلن مستفعلن مستفعلن مع ما فى الترقيم الأوسط من خلاف وهنا يأتى الجمع عكسيا أى ٢٢٤ حسب عكسية السهم . كيف يستقيم هذا العدد مع دائرة يقصد بها الدوران فى اتجاه واحد . لقد كنا نقبل ذلك لو أن العكسية كانت كاملة أى تأخذ دورتها كاملة مع أول البحر إلى آخره ، إذ لو كانت العبرة بالتناسق الكلى لكان للمنظور المعكوس أن يسير معكوسا فى القطر كله . إنه يقول إن الوزن (٤) قد وضع تحت (٢٢) والوزن (٨) تحت (٤٢) . وقد نقبل ذلك ، أما أن يقول أن الوزن السابق (٨) الموضوع تحت رقم (٤٢) يمكن أن يوضع تحت (٢٤) حسب الحالة أى حالة الدائرة بالقطع وهو صحيح إيقاعيا فذاك غير مقبول والأمثلة فى دائرته لا حصر لها كما فى الرجز والسريع والكامل . كيف يصح ما يقول إيقاعيا ونحن نعلم أن تلك الأرقام ما هى إلا تقثيل لقيم صوتيه فلن رقما مثل (٤٢) إذا سارى فاعلن لا يمكن أن يكون موازيا (٢٤) فعولن ؟ ذلك لأن القيم الإيقاعية بينهما مختلفة ومن هنا يحدث ما يسمى بالتشكيلات الإيقاعية المسماة بالبحور . وإلا فما الفرق بين المتقارب والمتدارك مثلا !

إن قصور الدائرة كما يتضح راجع إلى أنه لم يتخذ رؤية واحدة فلم يجعل النموذج المثالى أساسها (كما فعلت دائرة الخليل ولم يجعل النموذج المستعمل وحده فبحر منها يأتى نموذجها كاملا وبحر آخر لمستعمل وثالث لبحر ندر استعماله وهذا نوع من التردد يدل على عدم انسجام الدائرة . ولو فرضنا أن

دائرته تمثل المستعمل أو القاعلية الشعرية ففى رأى أن أى دائرة يطلب منها ذلك عليها أن تمثل العطل كاملة لأنها قيم للواقع الشعرى فما الذى ألزم الدكتور طارق فى دائرته أن يجعل السريع متتاليا بفاعلن وأن يجعل الهزج فى دائرته مفاعلين مفاعى فقط وأن يأتى بالخفيف فاعلاتن مستفعلن فاعلا ، وأن يأتى بالبسيط كاملا حسب نظامه الدائرى لدى الخليل ؟ لم يفعل ذلك إلا فرضية الأرقام التى وضعها على قطره فجاءت بمثل هذه التواليات .

لقد أكثر الحديث عن تماثلاته ورأى أن دائرته تحقق ذلك والتماثل فى رأى بين صور بعض البحور وبعضها الآخر لا بد أن يكون ضابطه إيقاعيا لا أن يكون ضابطا رقميا فحسب وإلا لأصبحت كل البحور التى فى دائرة واحدة بحورا واحدة وذلك لتواري أرقامها أى تماثل حركاتها .

إن الدكتور طارق فى تواضع علمى يقول « إن الجدول الذى سميناه بطيف البحور هو ذو فائدة أكاديمية فقط فهو يظهر لنا ارتباط الإيقاع فى الشعر العربى لاغير ، كذلك الحال بدائرة البحور .. التى لا تزيد عن كونها تطويرا لكتابة الجدول ^(١) ففائدة الجدولين محدودة وهى إثبات علاقة البحور ببعضها فحسب ^(٢) . أذن فكل هذا المجهود من الوصول إلى الترقيم واعتبار الحركة وحدها ورصد رؤية جدولية ليست إلا إيجادا لإثبات علاقة البحور بعضها ببعض الآخر فهل كان الخليل ومن بعده من علماء العربية غافلين عن ذلك تماما ؟ لا أرى ذلك فلن فرقنا إيقاعيا واحدا فى كثير من الأحيان هو قياس التفريق بين صورة بحر وصورة بحر آخر ولولا عبء هذا القيم الخلافية اليسيرة لتماثلت كثرة من البحور دون تدليل رقمى تلغى فيه قيمة صوتيه هى قيمة السكون .

(١) أى جدول طيف البحور لل خليل .

(٢) موازين الشعر العربى ص ١٧٤ .

(د) بالإمكان تمثيل الزحافات والعلل المستعملة في علم العروض باستعمال الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية بصورة تسهل من فهمها وحسب رأى ما الفرق في التصور حين تقول إنه بالإمكان أن تكون ١٠ ١٠٠ ١٠٠٠ مساوية لـ (١٠١٠٠٠) وحين تقول أن فاعلاتن يصح أن تأتي مزاحفة فتصير فعلاتن .

(هـ) بالإمكان استعمال الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية في إيجاد وزن موحد يربط كافة بحور الشعر العربي كلها سواء طيف البحور ودائرة البحور . وكما أرى فإن هذا الامكان نجد به خيلا كثيرا والكاتب نفسه قد اعترف بقصور هذا النظام فكيف يسلم به نتاجا للبحث ؟

(ز) تبين جداول موازين الشعر العربي كافة الزحافات المسموح بها بصورة ميسرة تجعل من لا يعرف علم العروض تفهم الموضوع بصورة كاملة ورأى أن من لا يعرف علم العروض ليس بحاجة إلى معرفة الزحافات لأن الزحافات تحول في إطار مثالي إذا لم يعرفه المتعلم بدءا فاعتقد أنه لن يحتاج إلى ما تفرع عنه .

(ح) لقد فسرت الأرقام الثنائية وما يقابلها من عد عشرى بطريقة وزن بعض القصائد التي توهم خروجها على أوزان الخليل حين استعمل عددا ثابتا من الأحرف المتحركة في أبيات وهي (١٠) مما جعل الأذن العربية تستسيغ هذه القصائد رغم اختلاف تفعيلاته . وهذا في رأى تفسير رقمى فحسب والأولى أن يحول إلى تفسير إيقاعى لنمثل له بعد ذلك بالمنظور الرقمى .

(ط) وإذا صورت الأرقام الثنائية قصيدة خارجة عن إطار الخليل فإن بإمكانها أيضاً أن تصور عديداً من موازين الشعر الأخرى كالبنند وأشعار المولدين وأوزان الشعر الحر المعاصر الذى يلتزم بأصول الشعر العربي .

ليست الدائرة ولا طيف بحور الخليل على حد تعبير الدكتور طارق بامر نهائى فهو يعتقد أنه « بالإمكان رسم طيف آخر للبحور ودوائر أخرى للبحور »^(١) . وهذا إحساس طيب منه بمدى ما يعترى دائرته بل وفكرته من بعض الفجوات والعيوب .

وإذا كان الدكتور طارق يعترف بالنقص في عمله فما هى النتائج الحققة التى توصل إليها من خلال فكرته ؟

رغم عرضنا لمعظم هذه النتائج يرى الدكتور طارق أن أهم ما توصل إليه البحث ما يلى :

(١) يمكن استعمال الأرقام الثنائية لإيجاد موازين الشعر العربى الذى وضع حدودها الخليل وذلك بتمثيل الحرف المتحرك بالرقم الثنائى (٠) وتمثل الحرف الساكن بالرقم الثنائى (١) .

(ب) بالإمكان أيضاً استعمال الأرقام العشرية التى تقابل الأرقام الثنائية لكتابة أوزان الشعر العربى بصورة سهلة ومبسطة فيقابل الثنائى (١٠) العشرى (٢) والثنائى ١٠٠ والعشرى ٤ إلخ .

(ج) يمكن إعداد جدول لموازين الشعر العربى بالأرقام العشرية يسهل استعماله لكل من يدرس علم العروض وبطريقة توجد موازين الشعر دون أدنى صعوبة وهنا نقول أية سهولة يريد بها الدكتور طارق ؟ إن على من يتصور الصعوبة أو السهولة التعليمية أن يرجع إلى الجدولين بفواصلهما الشاغرة ليتبين كم من جهد بصرى تحتاجه العين حتى ندرك بحراً عن طريق قطر من أقطاره أن دوائر الخليل فى رأى تفوق جهده سهولة ويسرا بالنسبة لدارس العروض .

(ي) بالإمكان استعمال طريقة الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية لإيجاد أوزان الشعر باللغات وبخاصة اللغات الشرقية منها كالفارسية . . إلخ . وهذا في رأيي أمرٌ بد هي لأن ذلك تمثيلٌ للمنطوق الحركي بالترقيم وعلى هذا لا ينفك عند تمثيل أى شعر فقط بل يصدق على أى كلام منطوق كما أتصور .

عدة نتائج توصل إليها الدكتور طارق مردود على جميعها . وتبقى نتيجتان اعتقد أنهما أساس في عمل طارق وأنه ما ذكر الأشياء السابقة كلها ولم يعم به عمله هذا إلا من أجلهما الأولى لم يقصص عنها أفصاحاً كبيراً ولم يدرسه في كتابه والأخرى أساس هذا العمل من أوله إلى آخره فالأولى أن استعمال الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية التي استعملناها في وزن الشعر العربي هي نفسها قيم الفواصل الزمنية للاصطلاحات الموسيقية الحديثة مضروبة بالعدد (١٦) ومن هنا توجد رابطة بين الموسيقى والشعر والرياضة ومن هنا ساغ له ما يبرر مساواة العد الشعري (٢ + ٤ + ٢) ب (٤ + ٢ + ٢) .

أما الأخرى وهي الأساس في العمل الذي يفتخر به الدكتور كمال فهو أنه بالإمكان استعمال جداول موازين الشعر العربي المعدة في إعداد برامج كاملة لاستعمالها في الحسابات الالكترونية وتحكيم ذلك الحساب في التدليل على صحة وزن ما أو عدم صحته . إن الدكتور كمال يفتخر بهذه الميزة ويصرح بها قائلاً « أن استعمال الحساب الإلكتروني في وزن الشعر العربي لهذه الأبيات هي أول محاولة من نوعها وآمل أن تتمكن من إعداد برامج كاملة إلى كافة الجداول الثلاثة والعشرين لموازين الشعر العربي »^(١) . وهذا رائع ولكن أنى لنا استخدام الحاسب الإلكتروني الآن ونحن نعلم أن العد الرقمي لا يمثل الإيقاع الشعري تمثيلاً كافياً !

ذلك جهد لن ينكر قام به الباحث الأستاذ الدكتور طارق وحسبه ما جاء به من أفكار كثيرة رائعة ومحاولته لم الجزئيات في أمور كلية يصير بها النظام واحداً . لقد وجدنا أن عمله هذا لم يغفل على مستوى رؤية البحر تصور الزخاف بل أن دائرته حين رصد فيها البحور المستعملة فحسب دللت بطريقة غير مقصودة على مواطن السعلة إذا قارناها بالدوائر التي سبقتها وهو ما لم يزد في تصورات السابقين فحين يقف على مفاسد أو فاعلن أو فاعلا فتلك علل في بحورها ظهرت على مستوى الدائرة .

أن ما قام به رؤية وإن كانت ناقصة فإنها ولاشك تنير الطريق لمحاولات أخرى نأخذ منها صوابها ونحور أخطاءها . فإلى المحاولة التي جاءت بعده والتي ما زالت حديث بعض المتديبات العلمية الآن وهي محاولة الأستاذ عبد الصاحب المختار .

وهذه المحاولة خلق لدائرة واحدة تحوى المستعمل والمهمل من البحور ولقد سماها الأستاذ عبد الصاحب دائرة الوحدة ووصفها بأنها نظرية جديدة في أوزان الشعر^(١) .

(١) دار جدل مستمر وحديث طويل حول هذه الفكرة بيد أن تقويمها لم يك شاملاً لأن هذه الفكرة قرينة بحث طويل جداً لم ينسر له الطبع حتى الآن والمعلومات التي وصلتنا عن هذه الفكرة أتت عن طريق مقالين نشر أحدهما بمجلة الإقاعة والتلفزيون ببغداد عدد ١١٦ وثانيهما نشرته صحيفة الثورة العراقية ١٩٧٦/٥/٦ . وأتت أيضاً من خلال لقاء تيسر لنا مع الأستاذ عبد الصاحب بكلية دار العلوم ومن خلال الاطلاع على الموجز الخاص ببراءة الاختراع السوار عن أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا بسفارة الجمهورية العراقية بالقاهرة . ومن هنا فقد استطعنا بقدر ما أن نصل إلى الخيوط العامة لحقيقة هذه الفكرة أو النظرية كما يراها صاحبها ، ونرجو أن يكون لنا من العذر نصيب إذا وجهنا ملاحظتنا إلى هذه الأمس وحدها .

ولقد نشر بحث تحت عنوان محاولات للتجديد في موسيقى الشعر لصاحب هذه الرسالة تحت رعاية الجامعة اللغوية نوقش في سمنار حضره عديد من المختصين وورد بعض ما جاء في هذا البحث في مقال نشر بمجلة الشعر العدد الثامن تحت هذا العنوان أيضاً .

فماذا تكون هذه الدائرة وما الأسس التي تبنى عليها وما الجديد الذي يمكن التوصل إليه من خلال هذه الرؤية ؟

يقول الأستاذ في حديثه لمجلة الإذاعة^(١) ببغداد انني قد جعلت أي ميزان من الموازين العروضية مردودا إلى أربعة أصوات كل صوت يتألف من حركة فسكون (د ن) وحذفت ساكنا واحدا ووضعت الأصوات على شكل دائرة رباعية النقرات فاستخرجت منها سبع تفعيلات على وجه الحصر منقسمة إلى فثتين متناثرتين بوضعهما في نصفى دائرة على وجه التضاد ولربط الدائرة بنقرة الأساس د ن نتوصل إلى الدائرة المذكورة ويبدو رأيه بوضوح في المقال الوارد بصحيفة الثورة العراقية^(٢) إذ يشرح دائرته قائلا :

« تتكون الدائرة من ٢٩ نقرة موسيقية تجمع أوزان الشعر العربي ببحوره مما نظم عليه ومالم ينظم إذا قرئت بعكس اتجاه عقرب الساعة إضافة إلى جميع الإيقاعات التي تتولد منها بجواراتها جميعا » .

ولقد خرج الأستاذ من نطاق دائرته بالإضافة إلى ضم البحور كلها في قانون دائري واحد بعدة تصورات منها : اكتشاف حقيقة أن أي وزن شعري يمكن أن يتحول إلى وزن آخر بحذف حركة وسكون من أول الوزن إلا إذا حدد بالإيقاع والقافية . ومنها أن أصل الألف هو أربعة أصوات وأصل الأصوات ثلاث نقرات تتمثل في دن - د - دن .. ومنها أنه أحكم قاعدة الزحاف - وهي موضوعنا - من خلال التصور السابق وفقا للطبيعة العربية وهي جواز إهمال النطق بالسكون على ألا تجتمع أربع حركات متعاقبات ولافاصلتان ولانقرتان قبل فاصلة إلا في البحور التي تتصف بمثل هذا الزحاف كالرجز

والمقتضب وعلى هذا فمن فوائد هذه الدائرة أنها تبسط قواعد الزحاف في علم العروض عن طريق كشف عنصر الانسجام وهو الركن الثالث من أركان الوزن إضافة إلى المعاني والإيقاع .

ومن هذه التصورات أيضا أن الدائرة قد صححت من خلال عنصر الانسجام أوزان بعض البحور كالحفيف والمديد والمنسرح المقطوع كذلك أصبح بالإمكان التمييز بين محور دق الناقوس فَعْلَن فَعْلَن كما فرقت فَعْلَن بثلاث حركات في حشو البسيط ومتفاني الكامل ، . ومنها أيضا أنه توصل إلى تصور إيقاعي واحد للعروض العربي والسنسكريتي واليوناني مما أدخل هذه الدراسة حسب رأيه في مجال العروض المقارن . والأستاذ يرى أن هذه الدائرة تصلح لأن تكون أساسا لقوانين اللغة والموسيقى والغناء ونبض الإنسان مما لا يدخل في اختصاصاته كما يقول .

ويرى أيضا أنه لاختلاف بين الموازين العروضية القديمة والحديثة غير التعبير عن القديمة بكلمات وذلك بفقدتها مرونة الترقيم .

تصورات عدة لاحصر لها تحتاج إلى تقويم شامل سوف يأتي بعد رسم دائرته الموحدة التي هي أيضا بحاجة إلى تقويم^(٣) .

(١) راجع بحث « محاولات للتجديد في موسيقى الشعر » . مجلة الشعر العدد الثامن أكتوبر سنة

(١) مجلة الإذاعة ببغداد عدد ١٨٦ -

(٢) صحيفة الثورة العراقية الواردة في ١٩٧٦/٥/٦ م .

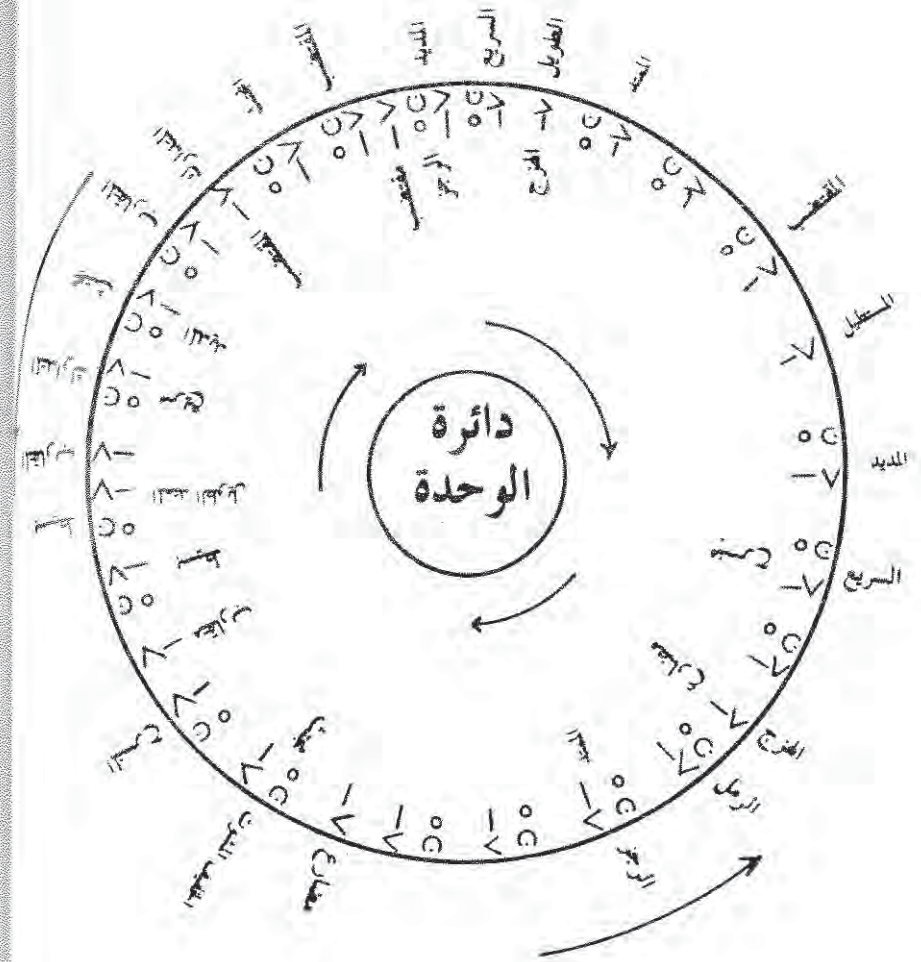
قيم عروضية من خلال دائرة واحدة توصل إليها الأستاذ عبد الصاحب من خلال بحث أضناه حيث مكث له أربع سنوات وإذا أردنا تناول الفكرة والدائرة بشيء من التقويم فإن لنا عدة ملاحظات :

أول ملاحظة أن البحث حين يقول بدائرة واحدة تجمع بحور الشعر كله فإن مراد الدائرة غير مستحق كما رأينا في التصور الدائري عند طارق الكاتب حيث لا يعود البحر إلى النقطة التي بدأ منها .

يظهر في تكوين النغم الموسيقى على أساس الدندنه نوع من التناقض في النتائج فالدندنه ذات نقرات ثلاثية دن ددن ومن المستساغ أن تبنى الدائرة إذن عليها لكن الدائرة خالفت هذا الأساس الذي ينادى به وفرضت تصوراً آخر للدندنه رباعياً هو دن دن دن أو إن شئت تن تن تن أو فا فا فا إلخ . فكيف إذن لا يراعى الأساس وتفرض الرباعية ؟

وتتكون الدائرة من شقين متضادين كما يقول يحوى كل شق سبع رباعيات ؛ إلى هنا والرباعية يتصور أنها أساس التشكيل ، لكن الدائرة لم تتكون بعد ومن ثم كان البحث ملزماً بوجود دنة أو نقره فاصلة وذلك لخلق دائرة حيث لم يتفق وجودها بالاعتماد على الدنة أو الرباعية ، أليس في ذلك ضياع لفرضية إقامة هذه الدائرة ؟ ليس هذا بغريب لأن المنظور الذي بناه ليس بدائرة .

والملاحظة الثانية أن الرباعية كونت لديه سبع تفعيلات على أساس تحويل (دن) إلى (د) أو حذف دنة . هذه التفعيلات هي في منظور الأستاذ عبد الصاحب المختار مفاعيلن فاعلاتن مستفعلن مفعولات فعولن فاعلن مفعول والملاحظ على هذه السباعية إهمال تفعيلتي الكامل والوافر وذلك لأنه يدرجهما في إطار تفعيلتي الرجز والهزج حيث الحركة فيها شاحبة



ملاحظات على هذه الدائرة

- ١ - السهم الأوسط فيها في اتجاه عقرب الساعة
- ٢ - السهم الخارج ضد اتجاه عقرب الساعة
- ٣ - هذه الدائرة نقلناها من مصدر في مقال مجلة الإذاعة والتليفزيون ببغداد ١٨٦ حاولنا أن نأخذ التوضيحات الخاصة بالدندنه والحركة والسكون مهملين التقسيم المقطعي .

وهي جوار إهمال النطق بالساكن على ألا تجتمع أربع حركات متعاقبات ولا فاصلتان ... إلخ . والبحث بذلك يسجل أموراً ما غابت أبداً عن ذهن العروضيين بل كانوا أوفق حين لم يعمموا هذه القاعدة كما فعل الأستاذ المختار الذى أطلق القاعدة بغير حدود وقد يظن من خلال حكم له الاستثناء حين يقول : « إلا فى البحور التى تنصف بمثل هذا الزحاف كالرجز والمقتضب » وهذا استثناء فى رأى خارق لقاعدة التعميم لأنه لا يخرج القليل من عمومه لكثرة ما استخدمت تفعيلية الرجز فى بحور الشعر .

ملاحظة أخرى يراها البحث وهى أنه يأخذ على العروضيين التعبير بوحدات لغوية كفاعلاتن أو مفاعيلن مثلاً ، واجداً فى هذا الاستخدام بعداً عن مرونة الترقيم وكان الأولى استخدام الدندنة وأحب أن ما دفع العروضيون إلى ذلك - أن احساسهم بمستفعلن مثلاً دون دندنة أو تنتنه إنما هو ربط بين الموسيقى المجردة وبين إيقاع الأصوات المنطوقة حقيقة وهنا تتحقق رؤية الشعر ذلك الكلام المنوط فى إيقاع موسيقى وإلا لأصبحت الرؤية موسيقية فقط وفرق واضح بين الموسيقى وحدها وموسيقى الشعر .

ومن الملاحظات أن البحث حين يكتشف أن أى وزن شعري إذا حذف منه حركة وسكون تحول إلى وزن آخر فهل هذا الكلام جديد ؟ اليس دوائر التحليل أكثر تمثيلاً لهذه الظاهرة من دائرته السابقة ؟ ومنها أيضاً أن البحث حين يرى أن للسبب ميزة قصوى موسيقية فى فقراته فهذه الميزة فى الإيقاع الشعري قرينة الوجد وليست مستقلة عنه فى تصورى .

ويقدم البحث بعد ذلك مجموعة من الاقتراضات المبالغ فيها فهو يقول عن فكرته بأنها نظرية وحسبنا مبالغة أن يطلق على عمل ما هذا المصطلح دون احتراز لقد سبقت دائرة المختار دائرة الأستاذ طارق الكاتب ولم يقل عنها

عنده وليست أدري ما المقصود بالشحوب هنا هل هو دلالة ذات اعتبار فلسفى أو دلالة صوتية موسيقية ؟

تلك تفعيلات سبع ما أحسب تصورهما بعيداً عن إدراك العروضيين . ثم أن هذا التصور للتفعيلات على دائرة المختار مطلق أى غير منوط بقطر ما ورصدها على الدائرة لا يحكمه قانون يحقق ثبات مكان الحذف أو للتحريك أو الشحوب . فهذه الأمور وأعنى بها الزحافات تأتى إذا ما وافقت هوى ومراد بحر على مستوى ذلك الخط المستقيم ؛ ومن هنا يغيب عنا وجود الدائرة وبذا يمكنك أن تضع أسباباً متجاورة وتحرك ساكناً أو تضمّر متحركاً إلى أن تظهر البحور كما تريدها أنت لا كما توحى بها الدائرة . وسوف يتبين لنا بعد قليل أننا بهذه الوسيلة نستطيع أن تصنع دائرة كما فعل عبد الصاحب دون أدنى مشقة .

من رؤية هذه الدائرة التى لا تحدد الزحاف من خلال ضابط على وحدة معينة نقول أن الرؤية هنا خيط عشوائى . ونرى أنه إذا كان نتاج الدائرة هكذا فلماذا الإصرار على رباعية الفقرات لماذا لم تكن ثنائية أو ثمانية مع الربط بنقرة ما وأصله ؟ وقد يجاب بأن الرباعيات أس لتكوين التفعيلات السبع . ولكن كيف ننسى أننا أهدرنا قيمتها حين ألزمتها الحذف والتحريك والإضمار بالإضافة إلى ضياع حدودها الفاصلة على خط الدائرة المتصورة وهنا فتصورها رباعية كتصورها ثنائية .

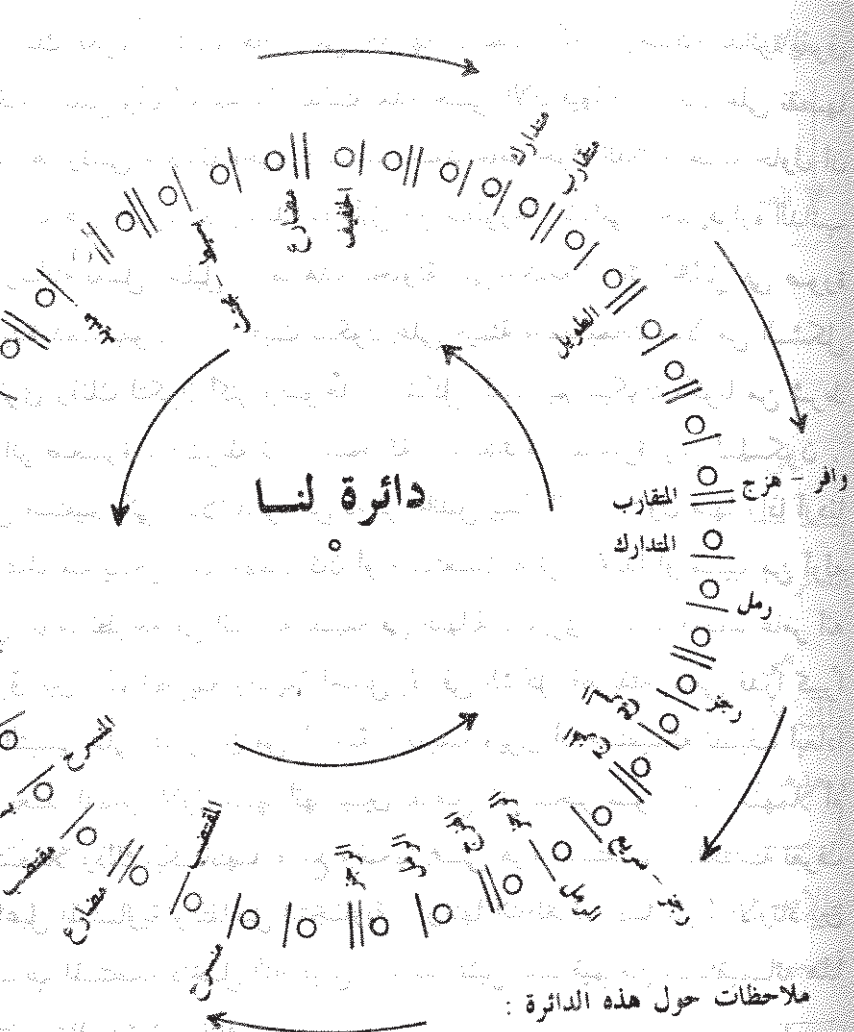
أما الملاحظة التالية وهى الخاصة برؤية البحث لمسألة الزحاف فمن خلال الدائرة يقول أن الزحاف لم يوجد فى إطار ضابط أيضاً فهو قرين إرادتك حيث مكان التحريك والتسكين . وهذا بدعى فعلى أساس الإطلاق يمكن تصور أى زحاف وارد فى موسيقى الشعر وأى زحاف لم يرد أصلاً ولكن بالإمكان رؤيته على الدائرة . لقد قال البحث بأنه أحكم قاعدة الزحاف وفقاً لطبيعة عربية

بأنها نظرية بل كان متواضعا حين قال أنها جهد لا يدعى كماله وهي بحاجة إلى محاولات أخرى غيرها .

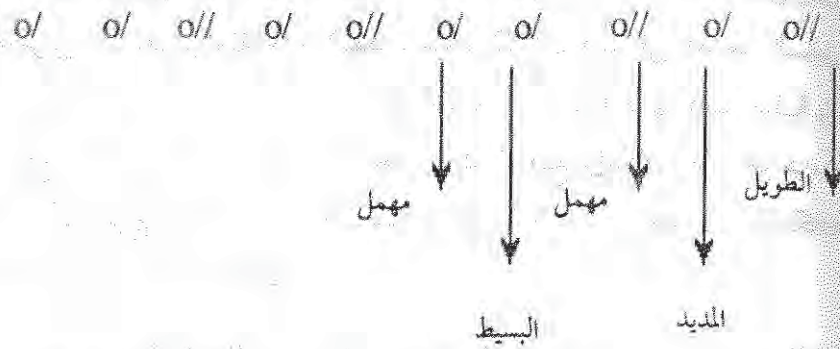
كثير من التواضع نطلبه من الأستاذ المختار لأن دائرة الكاتب لاشك أنها دليلا من دلائل توصله إلى دائرته .

هل من الحكم الصائب أن يطلق هذا التعميم الذى يقول فيه : « أن هذه الدائرة تصلح لأن تكون أساسا لقوانين اللغة والموسيقى والغناء ونبض الإنسان مما لا يدخل فى اختصاصاتى » . غريب حقا هذا الحكم ! أن الأستاذ المختار يفرض أحكاما خاصة بعلوم لا يعرفها ولا تدخل فى اختصاصاته مثل اللغة والموسيقى والغناء ونبض الإنسان . كيف هذا الحكم على مجهول ! أليس من الغريب أن نجعل جهلنا بالشئ مبررا لاكتناه أسراره ! لقد قال عن دائرته : أنها حصائد سنوات طويلة ناله فيها الجهد والضمنى . فلم كل هذا ونحن نسير من الجهد يمكن أن نتصور دوائر ما دامت قد أطلقت من قيودها .

وهو يتصور لدائرته بعدا جديداً وهي أنها تدور من ناحيتين فى اتجاه عقرب الساعة وعكسه والواقع أن ذلك لم يتحقق كما سنرى فى الدائرة التى نقدمها للبحث حيث لم تأخذ من تفكيرنا إلا ساعات قليلة ونحن إذ نقدمها فإنما نصور من خلالها أن جهد الخليل فى دوائره جهد محكم وأن أية محاولة خرجت عليه حتى الآن لم ترق إليه لأنها لم تصل إلى حد كماله وإن دعت هذه المحاولات إلى توحد البحور فى دائرة واحدة . هل كان الخليل بعيداً فى تصوره عن استخدام دائرة واحدة وهو صاحب الذهن الرياضى ؟ والجواب لا لقد أدرك كل شئ وأدرك أن دائرة أصوب هذه التصورات الموجودة فى دوائرنا المفترضة التى تعرضها لنقرر أنه على أساس من التحرر فى الضوابط يمكن إقامة عديد من الدوائر وقد فعلت دائرتنا ذلك بأخطاء أقل من الأخطاء التى وقعت فيها دائرة الأستاذ عبد الصاحب .



- ١ - البحر لا يعود إلى بداية النقطة التى ابتدأ منها كما فى دائرة المختار ودائرة طارق الكاتب .
- ٢ - لا توجد فيها فواصل شاغرة ولم تنعكس فيها الوحدة لكى تصل إلى مجموع التفعيلة كما فى الكاتب .
- ٣ - الكامل والوافر داخلان فى إطارى الرجز والهزج .
- ٤ - الدندنة موجودة بها كما تصورهما الأستاذ عبد الصاحب . . أو كما أرى الأسباب والأوتاد .
- ٥ - يمكن لهذه الدائرة أن تحقق مرادها عكسياً والعكسية هنا لاثنتى عن قلب الورد كله والسبب كله ليس انعكاساً وإنما العكسية هنا تظهر من نقطة حركية واحدة .
- ٦ - هذه الدائرة تستخدم وحدة العروضيين فى محاولة ناقضة التجميع فحسب .

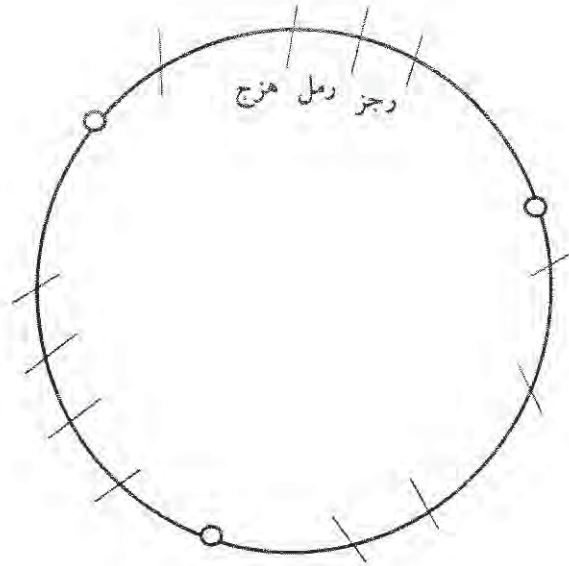


إلى هنا ونسأل ما الذى أضافه السيد محمد عامر إلى مستقيماته غير أنه بسط ما يدور وإذا كانت العين تدرك الرؤية فى خط مستقيم فهل كانت رؤية الدائرة مستحيلة عليها ما دام كم الوحدات واحدا !

هل تحقق مستقيمات السيد محمد عامر سهولة على المتعلمين حقا ؟ لا أرى ذلك لأن منظور المستقيم حين يبحث عن البحر لا يقف عند حدود الرؤية وحدها وإنما يضع اعتبارا مجردا آخر غير موجود على المستقيم وهو طرح وتد أو سبب فى البداية ليضاف إلى النهاية وبذا نكون قد قمنا بعملين : الرؤية والإضافة بينما دوائر الخليل تطلب منا الرؤية من أى سبب أو وتد بدأنا به فحسب .

أن بيان تجاوب التفعيلات أو تساويها ومعرفة الأسباب والأوتاد ومعرفة التفعيلات ليس سمة المستقيم وحده بل هو أمر مدرك بسهولة على الدائرة . فلا جديد أذن فى المستقيم بل لا حاجة إليه لأنه أعقد وأصعب فى النظر من الدائرة . أن ما فعله السيد عامر مستقيم على سبيل التجاوز فحسب إذ الموجود دائرة مهما استقمنا بها لأننا نعود إلى نقطة البداية . فلم المخالفة أذن ؟

تلك فكرة الدائرة حاولنا من خلالها أن نصور أنه لا إحكام لدائرة يفوق إحكام الخليل وأن أية محاولة بذلت بعده حتى الآن فيها بذرة تدل على نقصها وعوارها وتبقى محاولة أخرى للسيد محمد عامر حول الدائرة حيث حاول أن يتعد بنا عن صورة الدائرة لدى الخليل فى منظورها الشكلى رغم إقراره الدائب فى رسالته بعمل الخليل . أما هذه المحاولة فهى وضعه لدوائر الخليل فى صورة جديدة كما يقول (١) : حيث تكون على هيئة مستقيمات بدلا من الشكل الدائرى وذلك لتكون أكثر وضوحا . وشكل المستقيم سيكون مكونا من شرط ودوائر صغيرة ، الشرطة ترمز للحركة ، والدائرة الصغيرة ترمز للسكون . وكل مستقيم يأتى ممثلاً لدائرة من دوائر الخليل يبدأ بالبحر الأول منها وإذا أردنا أن نفك منه بحرا آخر مهما كان أو مستعملا ، تركنا وتدا أو سببا من أوله على أن ما نطرحه فى البداية نضيفه فى النهاية . ويرى السيد محمد عامر أنه لافرق بين هذه الطريقة وطريقة الخليل إلا فى الشكل فطريقته تعطى قدراً كبيراً من التيسير على الدارسين من الناحية التعليمية ويرى أن مستقيماته تضيف أبعادا غير بعد التيسير الأول منها أنها تبين تفاعيل كل بحر سواء أكان مهما أم مستعملا وذلك بكتابتها ، مع وضعها على هيئة مستقيم وبالكتابة نعرف التفاعيل المتساوية والتفاعيل المتجاوبة . ومنها أننا نعرف بها منزلة الأوتاد بين الأسباب المنتظمة داخل التفاعيل . وهذا تمثيل بمستقيم من مستقيماته هذا المستقيم يمثل دائرة المختلف .



فالرجز منها	O////	O////	O////	متعلن	متعلن	متعلن
والرمل	/O///	/O///	/O///	فعلات	فعلات	فعلات
والهزج	//O//	//O//	//O//	مفاعل	مفاعل	مفاعل

ولعلنا نحسن أن الواقعية اللغوية ترفض تكرار الأول لما فيه من توالى الحركات وترفض الإمكانية الثانية للرمل والثالثة للهزج وذلك أيضاً لتوالى المتحركات والإنهاء بمتحرك وحتى لو فصرنا كل تفعيل على حدة فإن الوقف على المتحرك فى كل يعيب هذه الدائرة . ومن ثم نعلم عدم قبول الملاحظة . وإذا قبلت متعلن فالقبول هنا فى بعض البحور ظاهرة خاصة تحتاج إلى تفسير بعيد عن مفهوم ذلك الزحاف .

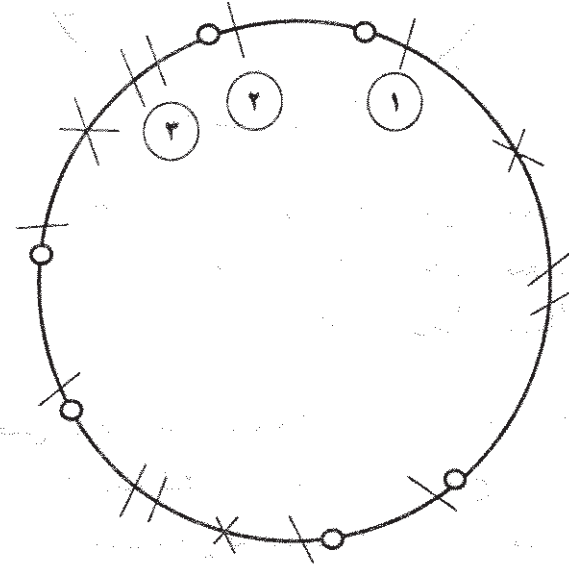
تدلنا الدوائر على قيمة الوحدة التى يعبر عنها بالسبب أو الوند وترينا كيف أن المتحرك فى هذه الوحدة يأخذ قيمة صوتية حين انفراده إذ تبين الدائرة كيف أن زحاف فعولن إلى فعول يعطى مبرراً لإمكان قابلية هذا المتحرك إلى الضم

جهود كثيرة تناولت فكرة الدوائر وصلتها بإيقاع الشعر الذى يرى أن ظاهرتى الزحاف والعلة جزء لا يتفصم عنه ولقد كان همتنا فى العرض السابق أن نذكر أن رؤية الدائرة وإن كانت رؤية تجريدية تنظيرية فإنها ذات صلة برؤية الواقع الشعرى وذلك بمحاولة تسجيل ذلك الواقع وإمكان رصد ظواهره وإذا أردنا أن نخرج بتقويم عام أو ملاحظات خاصة من خلال هذه العلاقة لكان لنا أن نذكر جملة من الملاحظات :

من هذه الملاحظات نرى أن دوائر الشعر تبين مواطن الزحاف المقبول وذلك لخصوص ذلك الزحاف بمكان ثابت يخص السبب ثقيلًا كان أو خفيفًا وهذا أمر بدهى ؛ لأن دوران السبب فى دائرته واحد . فثبت السبب الثقيل فى دائرة الكامل ثبات لإمكان مزاحفة الإضمار والعصب فيه على نطاق الدائرة وكلاهما زحاف مقبول وقل مثل ذلك فى زحاف القبض والكف والخبث والنطى .

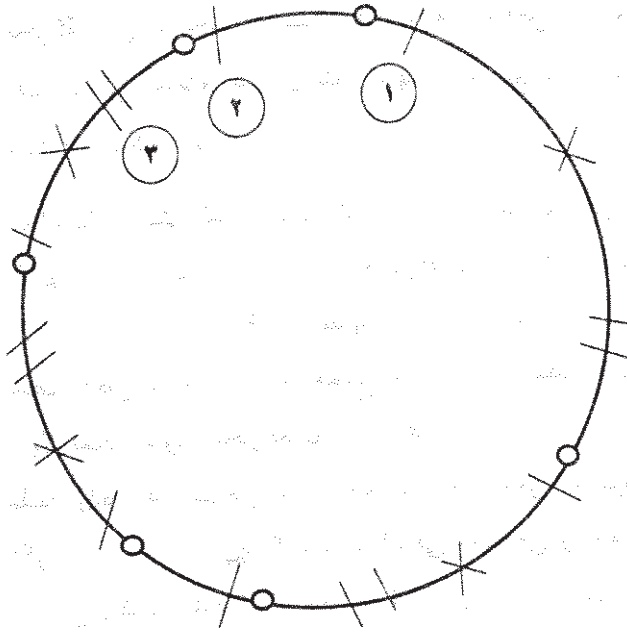
وإذا كانت الدوائر تبين إمكانيات الزحاف المقبول فإنها أيضاً تعطى تصوراً لما لا يقبل من الزحاف وفى ذلك إحساس بمدى تقارب المنظور بالفاعلية الشعرية أى بالواقع الاستعمالى ؛ إذ غير المقبول فى الاستعمال غير مقبول على قطر الدائرة . ونحن نحاول رؤية زحاف كالشكل أو الخيل على مستوى الدائرة كان لنا ما يلى : نحن ندرك أن الخيل مرتبط بحذف الساكن الثانى والرابع من التفعيلة ، ولو تصورنا ذلك لكان لدائرة الرجز أن تكون على النحو التالى :

لما بعده فهناك متحركان لهما حركة مفتوحة والواحد الآخر ساكنة متحرك الوند ومحرك السبب الذي حذفه ساكنه. ومن هنا تظهر الدلالة المعبرة عن قيمة الوند المجموع بخاصة في ركيزته بين الأسباب فنحس من خلال الدائرة أنها تعتبره الاس الأكبر المحافظ على الإيقاع. والزحاف يُمكن من قيمته ويؤكددها ويعطى إحساسا بأنه المكون لإيقاع البحر والمميز له عن بحر آخر إيقاعيا. يؤكد ذلك عدم إمكان مزاحفته إذ ماذا يحدث لو أطلقنا ساكنه وحذفناه؟ لنأخذ دائرة كالرجز نموذجاً لحذف ساكن الوند لنذكر كيف يمكن تصورها حيثذ.



نحن نخرج منها بالتصورات التالية : (١) مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ
(٢) مستعلنُ مستعلنُ مستعلنُ (٣) فعلاتنُ فعلاتنُ فعلاتنُ
ومعنى ذلك أن حذف الساكن أضاع تصور البحور الموجودة على الدائرة فقد أوجدت صورتين لتفعيله الرجز لايعرف إحداهما الرجز وأوجدت تصورا مزاحفا خاصا بالرمل وأبعدت عن وجودها تصور الهزج ؛ كل ذلك حين حذف

ساكن الوند فماذا لو أمكن معنه الزحاف؟ إذا لصاغت بذلك كل موجودة. وهذه دائرة أخرى وهى دائرة البسيط نحاول أن نتصور ما وتدها بحذف ساكنه لنذكر ما يحدث لها.



ويفك منها على هذا الأساس:

مستفعلُ	فاعلُ	مستفعلُ	فاعلُ
مستعلنُ	مستعلنُ	مستعلنُ	مستعلنُ
فاعلتنُ	فاعلتنُ	فاعلتنُ	فاعلتنُ
مستفعلنُ	مستفعلنُ	مستفعلنُ	مستفعلنُ

أو بتركيب لغوى آخر

وكلها إمكانيات لاربط لإيقاعها تجاوبا أو ثنائلا ، حيث لم يوجد فيها حيثل
ما يسمى بالرجز أو المديد أو الطويل ، ولذا نقول إن الدائرة بينت في أحكامها
قيمة الوند المجموع الذي هو أساس إيقاع البحر .

من الملاحظ أيضا أن الدائرة بينت قيمة الساكن في التصور الإيقاعي
باعتباره ضابطا للحركة ومن ثم يجب حسابه لا إغفاله كما فعل الدكتور طارق
الكاتب فإن حذف سواكن الدائرة إطلاقا لتحركاتها ومن ثم لاستطيع خلق
انسجام ما على مستوى تشكيل الوحدات .

ومن أهم الملاحظات التي تدل عليها الدوائر والتي تدل على أساسها
بالواقع الفعلي أنها تبين إمكان حدود الإيقاع برفضها كثيرا من الممتنعات
اللغوية . من ذلك أن قبولها لزحاف ورفضها لآخر مرتبط بكراهية التوالى
فالدائرة التي تخص الطويل مثلا تكره الجمع بين زحاف القبض في فاعولن
ومفاعيلن معا . وإلا لكان تصور البحر فاعول مفاعلن فاعول مفاعلن
فاعول مفاعلن وانظر هنا كم من الأوتاد حواها البحر ومن ثم كره الزحاف
لتصور التوالى المكرر لهذا الوند . وإذا كان ذلك التوالى معيا في وحدة كالوند .
فكيف لو أطلق الساكن وبقيت المتحركات وحدها ! لقد رفضنا في ملاحظة سابقة
متعلن بناء على كراهية التوالى للحركات وكان ذلك من فهم الدائرة .

من ذلك أيضا أنها تدل على استحالة البدء بالساكن^(١) في الإيقاع الشعري
فالدائرة تفك من متحرك لا ساكن ولو حركت منظورها من ساكن لما أمكنك أن
تكون شيئا . ومن ذلك أيضا أن الدائرة لا توحى بالتقاء ساكنين لأنها لا تبيح
حذف متحرك السبب الخفيف الذي يسبقه سبب خفيف أو وتد مجموع فذلك
لا يقبل على مستوى الواقع وإن كان قبوله مخصوصا بالنهاية ومواطن لغوية
أخرى خاصة محكوما^(٢) عليها بالرفض .

تعطى الدوائر تفهما خاصا لظاهرة العلل أي الظواهر التي يتحكم فيها
الإلزام فالدائرة لا توحى بوجود علة ما وإن مثلت المزاحف ؛ وهذا يعطى تصور
أن العلة أمرها موكول برؤية أخرى غير رؤية البيت إذ إن إيقاعها ليس حثوا
وانما هو في خصوص النهاية عروضاً وضرباً ومن الحسن أنها تصور شطرا
فحسب وإلا لو مثلت الدائرة بيتا لكان للعروض قبول كل علة وزحاف
ورؤيتهما على مستوى الدائرة . أقول إن الدائرة دلت على أن العلة لها إيقاع
خاص في القصيدة دوره موكول بالنهاية .

تدل الدائرة أيضا على تصور خاص تظهر فيه قيمة الوند المقروق لأنها
تشكل به عديداً من البحور يدل إيقاعها على اختلاف بينها وبين البحور التي
يأتى وتدها مجموعا . ومن ثم نحس بثناء النماذج الإيقاعية .

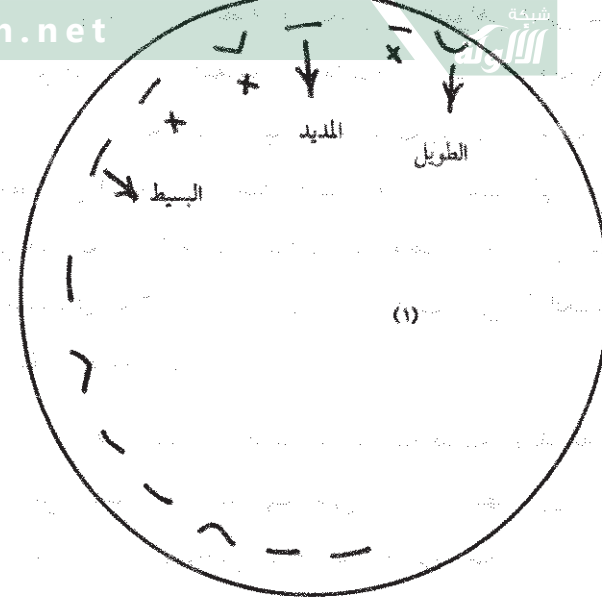
وأهم ما تدل عليه الدائرة ونحسه أنها تبصرنا بقيم الوحدات المسماة بالسبب
والوند إلخ . . ونذكر أن الخليل قصد بهذه الوحدات قيمه الموسيقية ولم
يتمثل قيمة على أساس ما يسمى بالمقطع وإلا لجعله أساسا للفك ؛ ولو جعله
لكان أساسا غامضا لأنه يجعل تصور البحر هو الأساس قبل الفك . أي معرفة
البحر قبل فك البحر ومن ثم فلا حاجة إلى الدائرة إذا كان التصور سابقا على
الفك . إن الدائرة المقطعية لا يترن فيها الفك لأنها تترك مقطعا في قطرها دون
مير للترك أما الوحدات فنحن نترك فيها وحدة لنبدأ من وحدة أخرى وهكذا .
ومن أجل ذلك فإن دائرة المشتبة في دورانها أقل الدوائر دقة ولتصور الآن فكاً
مقطعا ؛ وبذا ندرك أن الفك قد ترك شواغر مقطعية لم يكن من الممكن البدء
بها كما يحدث مع الوحدات .

(١) المقصود بالساكن هنا القيمة العددية . أي الصمت وليس الحرف الصامت .

(٢) تناولت هذه المواطن في رسالتي للماجستير التي عنوانها القيمة النحوية للموقع في الفصل الأخير .

العبقري بفرضه الدوائر له ما يبرره ولم يأت خبط عشواء بعيداً عن الفائدة .

إن العلاقة بين الزحاف والدائرة لها أهمية بالغة لأنها بيان للدور الذي أن يصل بين النظام والسياق وأن السياق ليس له الإطلاق التام بل هو ما بتغيرات لاتجعله مفارقاً للنظام بصورة حاده وإن ابتعد عنه أحياناً .



ليس في كل تلك الملاحظات دليل على أن الدوائر تحوى القدرة المثالية التي تمنح الإيقاع قدرة على الانسجام والتجاوب فما مائلها وقرب منها صح إيقاعه وما افترق عنها بان اضطرابه ولعل أهم الأوزان وأجملها وأحبها إلى الأسماع وأقواها على البقاء كما يقول صاحب المرشد (١) . . كانت كلها داخله تحت نظام الدوائر الخمس التي رسمها الخليل . .

السنا نجد في الدائرة دلالات توحى بإمكان تصور الزحاف وتصور تأثيره على مستوى البيت ومن خلال ذلك التأثير يكون حكمنا عليه أو قل حكم الإيقاع بالقبول أو الرفض ؟

(١) الدائرة مكتوبة بالرموز المقطعية .

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها ج ١٦ .

الباب الثاني

الزحافات والعلل من خلال الإيقاع الشعري

- ١ - المقدمة : مفهوم الإيقاع .
- ٢ - الفصل الأول : الكمية والزحافات والعلل .
- ٣ - الفصل الثاني : النبر والزحافات والعلل .

المقدمة

مفهوم الإيقاع

لكي تسير بهذا الباب متاره الطبيعي ونفهم ما فيه فإن علينا قبل أن نلج فصوله ببيان مصطلح غامت رؤيته وتشابكت مع أنه أساس من أسس فهمنا الموسيقى . هذا المصطلح هو الإيقاع لقد ترددت رؤيته في هذا الحقل الموسيقى ولعل ذلك التردد راجع إلى أمرين :

الاول : أن ذلك المصطلح قرين علم الموسيقى حيث أصبح إطلاقه على العروض من قبيل المشابهة .

والثاني : اختلاف النظر إليه من خلال الدارسين تبعاً لرؤية كل منهم لموسيقى الشعر . وفي دلائل البحث العروضي والموسيقى ما يوحى بذلك .

لقد بدأ المصطلح خاصاً بعلم الموسيقى بل كان يُطلق على الموسيقى ذاتها في مقابل علم العروض يبين ذلك قول ابن فارس « أهل العروض يُجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع . إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم . وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة »^(١) . ويؤكد اختصاصه بعلم الموسيقى أيضاً أن صفى الدين الأرموي يضع فصلاً في كتابه الأدوار في علم الموسيقى بعنوان أدوار^(٢) الإيقاع وهو الفصل الثالث من كتابه ومن هذا المفهوم لمصطلح الإيقاع كان انتقاله إلى عروض الشعر حيث اختلطت رؤى المحدثين حول المراد به حيث يتعرض له ويردى^(٣) مقارنة بينه

(١) الصاحبي ، ص ٢٣٠ .

(٢) يقول صفى الدين في تعريفه « الإيقاع هو جماع فقرات بينها أوزنة محددة ومقادير لها أدوار متساويات الكمية على أوضاع مخصوصة » . راجع ظواهر من العروض والقافية « المختون » مجلة الشعر عدد (٦) ١٩٧٧ وهو مقال للدكتور بدوي المختون .

(٣) المقتطف عدد مايو ، سنة ١٩٥١ م ، ص ٤٣٤ بتصرف .



وبين التوزين والتوزين « تعادل أجزاء الكلام والأصوات وتساوى مقاديرها الزمنية فيما إذا قُوبِلَ بعضها ببعض الآخر جملة » ، أما الإيقاع فهو توازن الأجزاء مع نسبتها حتى تقابل بعضها تفصيلاً ، وذلك بترتيبها حسب أشكال الإيقاع اللامتناهية » ويحسب ويرد أن الشعر العربي لا يقف عند حد التوزين بل ينطلق إلى ما يسمى الإيقاع الذي هو ترتيب مقاطع الكلام بحيث يقابل بعضها البعض الآخر في كل شطر وبيت إذ يقابل المقطع القصير قصيراً مثله والكبير كبيراً مثله ويعرض ويرد تطبيقاً يظهر فيه دور الإيقاع بجانب التوزين فيقول « لكي نثبت روعة النظم المتبعة في الشعر العربي من جهة الإيقاع والتقفية التي تحسنه تأتي بيتين على أساس التوزين حرفناهما وكسرناهما خصيصاً لإظهار هذه الغاية هما :

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح بك أو صوت شاد طروب
إن حزنا في ساعة الموت يبدو أضعاف أفرح يوم ميلادنا

فالبيت الأول موزون على إيقاع بحر الخفيف .. ولكنه غير مصرع ، فضاعت روعة القافية في مطلع القصيدة ، أما البيت الثاني فإن صدره .. من الخفيف أما عجزه فمن المنسرح .. ومع أن هذا الوزن يساوى بالتمام فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن من جهة عدد المقاطع ومددها الزمنية ، إلا أنه يختلف عنها في الترتيب ، فزورود هذين الشرطين معاً يخالف قاعدة الإيقاع العامة فلا يصح استعمالهما في بيت واحد أو قصيدة واحدة من الشعر العربي .

وهذا الشذوذ الذي ندعوه في قانون العروض كسراً أو تشويهاً أو تحطيماً هو نظام التوزين ذاته^(١) . وهنا يظهر الفرق لديه بين الإيقاع والتوزين حيث التوزيع عد للمقاطع دون مقابلات فالتوزين في رأيي - مجرد حصر كمى للمقاطع دون وضعها في نسب زمنية محددة ومعنى ذلك أنه تشويش إلا إذا

أحكمه الإيقاع وصار ضابطاً له حيث يمثل الإيقاع تردد المقادير في نسب زمنية محفوظة وثابتة ومن ثم فنحن نحس أن الإيقاع هو الوزن أو البحر بضوابطه الموسيقية .

وللدكتور مندور تحديد لذلك المصطلح يبنى على أساس من رؤيته لموسيقى الشعر إذ يرى أن هناك عنصرين يقوم عليهما كل شعر الكم ويقصد به كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمناً ما ويضاف إلى الكم الارتكاز . وهذا الارتكاز ظاهرة صوتية تتردد في مسافات زمنية محددة وبها يتحقق الإيقاع لأن الإيقاع عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة^(٢) ولعله يقصد بالوزن الكم حيث يقول : « ونحن نقصد بالوزن mesure إلى كم التفاعيل والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية »^(٣) أما الإيقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب^(٤) ومراده بالوزن والإيقاع يجعل الوزن في جانب والإيقاع في جانب وهذا يختلف مع قوله في الوزن « فاستقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم الذي تؤثر فيه الزخافات والعلل تأثيراً ظاهرياً فقط »^(٥) ففي هذا القول إحساس بأن الوزن يحوى في حسابه مفهوم الإيقاع الذي تمثل عنده في الارتكاز . وإذا كان الوزن غير خاضع للكم وحده بل للارتكاز فهل هناك من فرق بينهما ؟ إن الدكتور مندور يؤكد ضرورة التمييز بين الوزن والإيقاع لتفهم العناصر الموسيقية للشعر^(٦) . وهذا صحيح فيما لو كان مراده معرفة المراد بهما بأن يدرك الحد التعريفى لكل واحد منهما على حدة أما حسيان التمايز المطلق بينهما فهذا غير مقبول وغير مزاد ؛ لأننا حين نبحث عن تأثير الكم فليس ذلك إلا لتحديد لسمه هي أساس الوزن الذي يحمل في مواطن منه الارتكاز .

(١) راجع في الميزان الجديد ، ص ٢٢٣ بتصرف .

(٢) ، (٣) الشعر العربي غناؤه ، إنشاء ، وزنه ، مقال بمجلة المجلة مارس سنة ١٩٥٩ م . عدد (٢٧) .

(٤) في الميزان الجديد ، ص ٢٤٠ .

(٥) الشعر العربي ، مجلة المجلة ، مارس سنة ١٩٥٩ م .

(١) الإيقاع في الشعر العربي ، بحث بمجلة المتكلف ، ص ٤٣٤ ، عدد مايو سنة ١٩٥١ م .

فإن « الإيقاع هو العنصر الموسيقى الهام الذي يفرق بين توالى المقاطع حين يراد بها أن تكون نظاماً وتوالىها حين تكون في الشتر . وقد يختلف هذا الإيقاع باختلاف البيئات العربية فالمصرى حين ينشد الشعر العربى قد يختلف موضوع الإيقاع في إنشاده عن العراقي مثلاً ولكن النتيجة واحدة هي أن الإيقاع يحدث توارثاً وتعويضاً بين حروف المد والحروف الصحيحة ويكاد ينحصر الخلاف بينهما في موضع النبر من الكلمة إذ ليس الإيقاع في إنشاد الشعر إلا زيادة في ضغط المقطع المنبور من كلمات الشطر »^(١).

تلك نصوص للدكتور أنيس ندرك من خلالها عديداً من الأمور . منها أن الإيقاع لديه عنصر هام من عناصر ثلاثة تكون موسيقى الشعر . وأن مصطلح الإيقاع يحمل لديه مفهوماً خاصاً حاول أن يحدده بعيداً عن مقصوده الموسيقى . ومنها أن ظاهرة الإيقاع تميز الشعر من الشتر ، وقد تصور ذلك بناءً على ترتيله لبعض آيات من القرآن ، حيث رأى بُعد هذه الآيات عن الإيقاع الشعرى برغم تماثلها الكمى مع وزن من أوزان الشعر . وندرك أيضاً أن أساس التباعد بين هذه الآيات ومقابلتها مع استيفائها للعنصرين الأولين من عناصر موسيقى الشعر راجع إلى الإيقاع . ومن أقواله نحس أنه يأخذ على قدامى العروضيين اكتفاءهم بذكر الوزن على بيان نظام توالى المقاطع فقط ويرى أن ذلك أقرب إلى التجريد ؛ لأن الذى يبعث الحياة فى الوزن هو الإيقاع فالوزن كالتوتة الموسيقية لن يحركها إلا عزف الموسيقى أى منشد الشعر وهنا يدرك الأمر الأخير لديه وهو أن الإيقاع إنشاد الشعر وترتيبه . هذه دلائل توحى بها نصوص أنيس وحين نترك للنفس قدرة استكناه ما يقول فإننا نحس أنه يرى أن الوزن مطلق إذ هو الإطار العام المجرد الذى يحوله الإيقاع إلى الحركة والحياة ونحس فى قوله الإيقاع ضغط على مقاطع منبور أنه يفترض وجود مقطع منبور

ويعترف الدكتور أنيس^(١) بالإيقاع الشعرى عنصراً من عناصر الموسيقى فى الشعر العربى ونظام توالى المقاطع المسمى العروض وطبيعة الأصوات التى يتألف منها الشطر ثم الإيقاع الشعرى وفى توضيحه لذلك العنصر يقول : « العنصر الثالث من عناصر الموسيقى فى الشعر العربى هو ما أطلق عليه مصطلح الإيقاع ومع أن كلمة الإيقاع قد لاكتها كثيراً لسن النقد بالفهم حيناً وسوء الفهم أحياناً ومع أنها ذات دلالة معينة لدى أصحاب الموسيقى ربما تبين ما نعينه هنا أثرت أن أطلقها على تلك الظاهرة الأساسية التى وحدها تميز الشعر من الشتر . . . فالنظام الخاص لتوالى المقاطع الذى تحدث عنه أهل العروض قد نجده فى كثير من نصوص الشتر . ولم يصادف العروضيون أى مشقة للعثور عليه فى بعض آيات القرآن الكريم . . ومع هذا فتحسن حين نرتل هذه الآيات الترتيل المألوف لانكاد نشعر فى ترتيلنا . . ذلك الإيقاع الذى لاندلحظه إلا فى إنشاد الشعرى أى فى ترتيلنا المألوف للآيات يفتقد ذلك العنصر الأساسى الذى نسميه الإيقاع »^(٢) فهو يرى أن « الإيقاع وحده هو الظاهرة الصوتية التى تنقل النص بعد استيفائه للعنصرين الآتين من مجال الشتر إلى مجال الشعر وهو الصفة الأساسية التى لا يكون الشعر شعراً بدونها . . فحين نتبع مؤلفات القدماء فى العروض نراهم يكتفون بذكر أوزانه أو بحوره مقتصرين فى هذا على بيان نظام توالى المقاطع ومثل عملهم هنا مثل النوتة الموسيقية التى يعورها التعبير الفعلى عن كل دقائق النغم فلا بد من النوتة الموسيقية من الموسيقى الماهر الذى ينطقها ويبعث فيها الحياة . كذلك أوزان الخليل لا بد معها من الإيقاع الإنشادى »^(٣) والإيقاع لديه^(٤) نغمة صاعدة فى مقطع منبور من المقاطع التى تتوسط الشطر وبه ينتقل الشطر من مجال الشتر إلى مجال الشعر وبناء على ذلك

(١) راجع مجلة الشعر عدد (٢) ، ص ١٥ بتصرف .

(٢) راجع مجلة الشعر عدد (٢) ، ص ١٥ بتصرف .

(٣) عناصر الموسيقى فى الشعر العربى ، مقال بمجلة الشعر ، العدد الثانى ، أبريل سنة ١٩٧٦ ، ص ١٦ .

(٤) السابق بتصرف .

نبراً ثابتاً يقوم عليه الإنشاد بزيادة الضغط ؛ فالإنشاد متعلق بالنبر أو هو نبر النبر .

ومن هنا فالإيقاع عنده ليس سمة ثابتة كما رأينا عند ويردى ومندور . وذلك لاختلافه من بيئة إلى أخرى ولو ثبت ذلك لحق لنا أن نقول الشعر المصرى فى مقابل الشعر اللبناى .

ونحن نخالف الدكتور أنيس رائد علم اللغة حين يجعل إيقاعه مميزاً للشعر عن النثر بناء على المقارنة التى تمثل فيها آيات القرآن نماذج للنثر ، فتلك مقارنة غير صائبة لأن للقرآن إيقاعه الذى يختلف عما للنثر من إيقاع .

فواجب إذن أن نبحث عن إيقاع القرآن ؛ لنقارن بينه وبين إيقاع الشعر . لا أن نكتفى بمعرفة الوقع الشعرى ونقول أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر . ولو وضعنا القرآن بعيداً عن هذا الدرس لأمكن أن نتبين أن ذلك الإيقاع الشعرى لو طُبّق على النثر لتحول إلى شعر . وحين يرى أنيس فيما أورده من آيات أنها لا تحوى إيقاعاً شعرياً ينسى أن السبب راجع لكونها تحمل إيقاعاً خاصاً بها فكيف نحمل الإيقاع إيقاعاً ؟ ويرى أنيس أيضاً أن العرب حين أسسوا عروضهم على أساس نظام خاص لتوالى المقاطع لم يقف بهم الأمر عند ذلك فقد أضحت تفعيلاتهم تحوى إيقاعاً خاصاً يميزها عن اعتبارها وحدة لغوية وسوف نؤكد ذلك حين حديثنا عن دور الوحدات .

من كلام الدكتور أنيس نذكر أن الوزن إطار كلى النبر جزء منه ، والإنشاد تصور خاص لهذا الجزء ألم يوجه الإيقاع وجهة خاصة عند أنيس ! هذه الخصوصية فى الفهم لمصطلح الإيقاع ربما وضحت أيضاً لدى الدكتور النويهى حين يستخدم مصطلح الإيقاع مساوياً لمصطلح الوزن تماماً فهو مرادف له عنده إذ النظام الإيقاعى لديه أو الوزن هو جماع للإيقاعين النبرى والكمى^(١) . أما

الدكتور غنيمى هلال فإنه يرى أن الإيقاع والوزن مصطلحان يكثر الخلط بينهما ويحدد الإيقاع^(٢) بأنه وحدة النغمة التى تتكرر على نحو ما فى الكلام أو فى البيت أى توالى الحركات والسكنات على نحو منتظم ويدخل النثر والشعر وتمثله فى الشعر التفعيلة . والوزن لديه مجموع التفعيلات التى يتألف منها البيت والبيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . فالإيقاع وحدة نغمية صغرى على هذا الأساس والوزن وحدة نغمية كبرى هى البيت وإذا كان الإيقاع تمثله التفعيلة والوزن جماع للتفعيلات أليس من الأولى أن نسمى الإيقاع عنده إيقاع الوحدة ونسمى الوزن إيقاع البيت !

ويرى الدكتور شكري عياد أن الوزن^(٣) ليس إلا قسماً من الإيقاع ويعرف الوزن أو الإيقاع إجمالاً بأنه حركة منتظمة والسلم أجزاء الحركة فى مجموعات متساوية ومتشابهة . ويرى أن الإيقاع يقوم على دعامتين من الكم والنبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما وفى تعليقه على رؤية مندور التى بحسب الوزن تجزئاً صرفاً يقول إنه لو وضعنا كلمة الكم مكان الوزن لكان ذلك داخلاً فى تعريف مندور للإيقاع لكونه تردد ظاهرة صوتية على مسافات محددة ولا يكتفى الدكتور شكري بذلك التردد الكمي فمن أجل أن يميز التفاعيل بعضها عن بعض لابد من تلك الظاهرة الصوتية التى تتردد بين تفعيلة وأخرى . وعلى ذلك فتعريف الوزن عنده يتضمن الإيقاع والاصطلاحان لا يُفهم أحدهما دون الآخر .

وإذا كان الارتباط شديد الوثاقة فلماذا الفصل بين الوزن والإيقاع ! إن البحث الطبيعى فى الإيقاع كما يراه الدكتور شكري هو بحث وصفى . . من شأنه أن يبين ما يتألف منه الإيقاع وليس من شأنه أن يفسر الإيقاع فهو إذن كالعروض التقليدي سواء بسواء ، إلا أنه يحاول كشف عناصر أخرى للإيقاع

(١) للدخول إلى النقد الأدبى من ٣٩٤-٣٩٥ بتصرف .

(٢) موسيقى الشعر العربى د. شكري ، ص ٥٧ .

(١) راجع قضية الشعر الجديد للنويهى ص ٣١٣ ، ففيه ما يدل على ذلك .

فإن جعل هذا المصطلح موازياً للوزن مطلوب ومن هنا يحق لنا بناءً على موجات التفعيلة بنسب ثابتة في البيت أن نسمي ذلك بإيقاع التفعيلة ونخرج من ذلك بإطلاق آخر نقول فيها إيقاع البيت وإيقاع القصيدة وإيقاع النهاية والبداية ، وبذا يوازي الإطلاق حقائق ما يحويه الوزن الشعري . ويحق لنا ألا نقبل الوزن على أساس أنه حصر لكميات فقط لانتحوطها ولا تحدها نسب معينة وإلا لأضحى الوزن وزناً صرفياً يصلح أن يكون تمثيلاً لكلمات لا لشعر .. لترك إذا الإيقاع يحوى فهماً خاصاً فى عروضنا هو جماع ما يسمى musore و rethem أى الوزن والإيقاع فى مفهوم الموسيقيين .

وإذا كنا بسبيل معرفة هذا الإيقاع فإن لنا أن نصور مكونه أمراً واحداً أو عدة أمور من نبروكم ومقطع وإنشاد أو نكاتفاً لهذه القيم كلها ؛ ومن هنا نستطيع أن نقوم ظاهرتنا على هذا الأساس . فإلى كل هذه التصورات الإيقاعية لنحاول تصوير ظاهرتي الزحاف والعلة على أساس منها على أن ندرك أننا حين نقول بالإيقاع فلنما نعنى أحياناً الوزن وأحياناً صورة منه . هذا ما سوف يتردد فى بحثنا بعد ذلك .

خفيت على العروض التقليدي بوسائله الأقل دقة^(١) . ويحسن الدكتور شكرى أن الإيقاع^(٢) حصيلة عناصر متكاملة وليس عنصراً واحداً وإذا كان إحساسه هكذا فلم لانتقول إن هذه الحصيلة جماع الوزن أى البحر ومن ثم يحسن أن نجعلهما تصوراً واحداً لظاهرة لها مكوناتها هي البيت وما يتكون منه ويؤسسه . ويتعرض ريتشاردز للإيقاع والوزن حيث يرى أنهما يعتمدان على التكرار والتوقع ويرى أن الوزن صورة الإيقاع الخاصة ويقول فى الوزن أنه هو الوسيلة التى تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن . ويرى أن شأنه شأن الإيقاع ينبغى الانتصوه على أنه فى الكلام ذاته . . . وإنما هو فى الاستجابة التى تقوم بها ، فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التى يتألف منها الإيقاع نسفاً أو تحطاً زمنياً معيناً^(٣) . الوزن إذن لدى ريتشاردز يضيف إلى أبعاد الإيقاع تحطاً زمنياً معيناً ألا يوحى هذا بتداخل الإيقاع فى الوزن !

ما الذى نخرج به من العرض السابق ؟ لعلنا ندرك أن مصطلح الإيقاع والوزن تداخلاً أحياناً وافتراقاً أحياناً مع أن الظاهرة التى يسجلانها واحدة وأعنى بها القصيدة أو بيت الشعر هذا الذى يحوى المصطلحين معاً ؛ لأننا لا نرصد موسيقى شعرنا باعتبارها وحدات مستقلة إذ إدراك أحدهما على هذا الأساس إدراك للآخر وإدراكهما معاً لا يوجد تبايناً وإن أوجد تماثلاً .

لا يمكن أن نؤكد الخصوص والعموم بينهما إلا على أساس الإطلاق والتنوع بعيداً عن ذلك العلم المدرس وهو موسيقى الشعر فإن قصدنا مقارنة موسيقى الشعر بالنثر وعلم الموسيقى يمكن إطلاق الإيقاع . لكن إذا كنا بإزاء فن واحد

(١) موسيقى الشعر العربى ، ص ١٤٦ بتصرف .

(٢) السابق ، ص ٥٧-٥٨ بتصرف .

(٣) مبادئ النقد الأدبى ، ص ١٨٨-١٩٤-١٩٥ بتصرف .

الفصل الأول

الكمية والزخافات والعلل

الباحث عن دور الكمية فى إيقاع الشعر العربى وتأثيرها وارتباطها بما يسمى بالزحاف والعلّة تقابله عدة مشكلات أساسها أن الكمية تضاربت مكوناتها فهل يمكن أن نتقبلها حصراً لمقاطع لغوية معينة أو حصراً لمجموعة من الوحدات أو حصراً لما يسمى بالحركة والسكون . إن هذا التضارب يزيد حين ندرك أن هناك تداخلاً فى التكوين بين المقطع والوحدة والحركة والسكون ، ومن هنا كان تحديد هذه الأمور مطلباً أساسياً لفهم طبيعة الكم فى إيقاع الشعر العربى فإلى محاولة التعرف على أى هذه الأشياء أصلح أن يتخذ أساساً للكم فى الشعر العربى ولن ندرك ذلك إلا إذا حاولنا تحديد المقطع ونصوره إزاء ما يسمى بالحركة والسكون أو الوحدة وبعد ذلك نتعرف على الكمية فى الشعر على هذا الأساس . وحول المقطع الصوتى بين صورته اللغوية وتأسيسه الشعرى . نذكر الحديث التالى :

يقول ماريوباي عن المقطع Syllable بأنه « عبارة عن قمة إسماع Peak of somority ، غالباً ما تكون صوت علّة ، مضافاً إليها أصواتاً أخرى عادة - ولكن ليس حتماً تسبق القمة أو تلحقها ، أو تسبقها وتلحقها فى ah قمة الإسماع - كما هو واضح - هى a وفى it هى i وفى do هى o ، وفى get هى e . وأن التقسيم المقطعى Syllabic division ليرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمفصل حيث إنه توجد عادة وقفة غير محسوسة غالباً بين المقطعين »^(١) . وهو هنا يصور المقطع بأوضح الأصوات سمعاً فيه والأصوات التى تحمل قوة الإسماع هى العلّة أى الحركات وهذا يتضح أمره فى العربية ثامناً . ومثل ذلك التعريف يقول به الدكتور أيوب . حيث يرى أن المقطع هو « مجموعة من الأصوات التى تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة ويمكن كما سبق تقسيم الكلام إلى مقاطع بمجرد السماع ولكن ليس من الممكن على وجه التحديد تعيين النقطة التى ينتهى عندها مقطع ليبدأ بعدها المقطع الذى يليه . وذلك أن الكلام

الإنساني متداخل الأجزاء بحيث يكتسب الجزء القوي شيئاً من ضعف الجزء الضعيف الذي يليه أو الذي يسبقه وبالعكس يكتسب الضعيف شيئاً من قوة سابقة أو لاحقة^(١).

وتصور المقطع على هذا الأساس المقبل يوحى بتأثير قيمته بما يسبقه وما يتبعه وبخاصة في الكلام ؛ لأن الكلام الإنساني متداخل ومثل ذلك التداخل يقول به الدكتور أنيس : « فالكلمة ليست في الحقيقة إلا جزءاً من الكلام ، تتكون عادة من مقطع واحد أو عدة مقاطع وثيقة الاتصال بعضها ببعض ولا تكاد تنفصم أثناء النطق بل تظل مميزة واضحة في السمع »^(٢).

تري ماذا يكون ذلك المقطع المتداخل ودوره في إيقاع الشعر الذي يدل على نسبة تحفظ فيها المقادير بصورة كلية . المقطع إذن وحدة لغوية تمثلها قمة بين صوتين . فكلية « من » مقطع قمته الحركة وقاعدته الميم والتون . وذلك تصور عام للمقطع اللغوي لا يخص لغة بعينها . فماذا عن مقاطع العربية التي نحن بسبيل معرفتها ؟

يتفق المحدثون من دارسي العربية - وهذا اتفاق سائد يؤكد واقع لغة لم يختلف بنيانها المقطعي في كثير منذ أن وصلت إلينا على أن المقاطع العربية خمسة :

المقطع الأول : يتكون من حرف صامت + حرف مد (حركة طويلة) ويرمز له ص م أو ص ح ح فالرمز (ص) للحرف الصامت والرمز م أو ح ح لحرف المد ونموذجه في اللغة الكلمات (يا - لا - وا - ما - فا) .

المقطع الثاني : ويتكون من حرف صامت + حركة قصيرة ويرمز له ب ص ح والرمز (ص) للصامت والرمز (ح) للحركة القصيرة ونموذجه الحرف حين يتحمل حركة قصيرة مثل : (ل - ب - ك) ... إلخ .

المقطع الثالث : ويتكون من حرف صامت + حركة قصيرة + حرف صامت ويرمز له بـ (ص ح ص) ونموذجه الكلمات (من - عن - من) .

المقطع الرابع : ويتكون من حرف صامت + حرف مد + حرف صامت ويرمز له ب ص م أو ص ح ص ونموذجه اللغوي الكلمات (ريم - كير - لأم - عام) .

المقطع الخامس : ويتكون من حرف صامت + حركة قصيرة + حرف صامت + حرف صامت ويرمز له بـ (ص ح ص ص) ونموذجه اللغوية الكلمات (بكر - عمرو - ذئب - بشر ...) والمقطعان الرابع والخامس قليلاً الشيع ولا يكونان إلا في أواخر الكلمات وحين الوقف^(٣).

ويضيف الدكتور تمام^(٤) مقطعاً سادساً خاصاً بهمزة الوصل وهو الرمز ح ص وهذا المقطع افتراضي لا وجود له في واقع اللغة الفصحى في رأي لأنه قرين همزة الوصل وهمزة الوصل وجودها وسط الكلام ومن ثم فلا وجود لهذا المقطع وصلاً لأن اللام من قولنا (اترك القلم) تسبقها همزة الوصل وإذا رصدنا مقاطع هاتين الكلمتين لكنا كالأتي (ا ت) ص ح ص (ر) ص ح (كل) ص ح ص (ق) ص ح (لم) ص ح ص . لا استقلال لهذا المقطع إذا . وربما كان لهذا المقطع وجود في العامية المصرية أو اللبنانية في قولنا فهمت واسكت يا ولد . حيث نلمح بداً بساكن يسبقه ما يوحى بالحركة وإن كانت عند التحقيق قريبة من الهمز .

تلك صور المقطع في لغتنا ونحن قد سجلنا في الفصل الأول تفعيلات الشعر العربي على أساس مقطعي - مزاحفة وغير مزاحفة - ولكن التسجيل لها كان مفرداً فهل بإمكاننا حقيقة أن نتقبل إيقاع الشعر العربي كميّاً على أنه مقاطع

(١) تناولت ذلك في رسالتي للماجستير فيما يخص موقعية الوقف .

(٢) مناهج البحث في اللغة للدكتور تمام حسان ص ١٤٠ .

(١) أصوات اللغة د. أيوب ص ١٣٩ .

(٢) الأصوات اللغوية للدكتور أنيس ص ١١١ - ١١٢ .

هنا نحس قصوراً في تمثيل المقاطع تفعيلياً أو بمعنى آخر بتحويل التفعيلات إلى كم مقطعي لغوي يغفل في ذاته الفوارق بين مطلوب التفعيلة ومطلوب المقطع . . بل يحاول تحويل المقطع لصالح التفعيلة مما يوحى بأهمية التفعيلة لا المقطع .

هل يمكن تقبل المقاطع اللغوية أساساً للنغم الموسيقى في شعرنا ؟ إن قبول تلك المقاطع أمر يخص اللغة لكن أن يكون النغم الشعري عندنا حصيلة لهذه المقاطع فتلك صعوبة لأن المقاطع بكيفياتها لن تصلح قيمة موسيقية في الميزان تصدق على ما يقابلها من موزون فسمع أفراد كل مقطع في الميزان نرى تعدد النسب اللغوية التي تقابله حين النطق أى حين الفاعلية الشعرية . . فهل يمكن أن يكون عملنا إجراء أو محاولة لإجراء نسب ثابتة تعادل نسبياً إيقاع الشعر ؟ الجواب بالنفي وليكن ديدنا في تحديد هذه الفكرة تقطيع بيتين من قصيدة واحدة على أساس مقطعي لنرى كيف تكون الموازنة . وهذان بيتان من بحر الكامل لامزاحفة فيهما نرصدهما بترتيب خاص بناء على الأساس المقطعي .

فالببيت :

وإذا صَحَّوت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلى وتكرمى^(١)

والببيت :

عفت الديار محلها فمقامها منى تأبد غولها فرجامها^(٢)

هل تحدث موازنة مقطعية بينهما على أساس تمامهما لو وضعنا شطر البيت الأول في مقام الشطر الأول من البيت الثانى وكذلك الشطر الثانى من البيت الأول مع الثانى من البيت التالى ؟ لنترك التقسيم المقطعي يجيب عن ذلك .

لغوية تتوالى بنسب معينة ؟ هل يمكننا أن نتفهم الوحدة الموسيقية على أنها نظام معين من هذه المقاطع ؟

لو تصورنا المطابقة لكان لهذه الوحدات أن تمثل ذلك التصور المقطعي الموجود في لغتها تماماً وهذا غير حاصل لأن المستخدم منها مقطعان فقط :

المقطع الأول : وهو الحرف الصامت الذى تليه حركة والمزمور له بـ ص ح .

المقطع الثانى : وهو الصامت الذى تتلوه حركة ثم صامت ساكن (ص ح ص) فى مثل من . . وتسوى الوحدة الموسيقية تماماً بين هذا المقطع وبين المقطع الثالث وهو المكون من صامت وحرف مد وتمثله الكلمات (ما) و (لا) و (يا) .

كما أن المقطعين الأخيرين لا يوجدان فى كم التفعيلة إلا فى مواطن معينة هى من خصوص النهاية أى القافية^(٣) على أن هذين المقطعين يتماثلان أيضاً فى الوحدة فالمقطع ص ح ص ح والذى تمثله كلمة كبكر يماثل فى وحدة التفعيلة المقطع ص م ص والذى تمثله كلمة ريم ولنحاول تأكيد هذه المماثلة بوضع التفعيلة ومقابلها المقطعي .

فاعلاتن وتساوى فا ع لا تن

ص م ص ح ص م ص ح ص

وهو مساو لـ ص ح ص

مستعلن وتساوى مس تف ع لن

وهو مساو ص ح ص وهو مساو لـ ص م تماماً .

لأن النموذج اللغوى الذى يقابل هذا الميزان يأتى على أى من صورتين .

(١) الكافى ص ٥٨ .

(٢) السابق ص ٥٩ .

(٣) جعل حارم القرطاجنى صورتها دليلاً على وحدتين إضافيتين كما سنرى بعد ذلك .



إِنْ عَنَّفُوا أَوْ خَوْفُوا أَوْ سَوْفُوا لَا أَتَشِي لَا أَتَهِي لَا أَفْرُقُ

والتصور المقطعى الذى سيقابل الصورة المثالية السابقة هو :

ان عن ن فو أو خو و فو أو سو و فو

صح صح صح صح م صح ح ص ص ح

ص م ص ح ص ح ص ح ص م

لا أن تني لا أن تهي لا أف ر قو

ص م ص ح ص ص ح ص م ص ح ص ص م

ص م صح ص ص ح ص م

أى مقابل إذن وأى مراعاة للنسب إن أطلقنا الكم على أساس من تصور المقطع اللغوى ؟ إننى مثلت بإطلاق مقطعين يختلف وجود أحدهما عن الآخر ؛ هذا الوجود لم يستطع أن يتمش كاملاً فى الوزن الشعري حيث جاء الخلط بينهما . ويبقى المقطعان اللذان حكمنا بورودهما قافية لأنهما قرينا الوقف وهما (ص ح ص ص) و (ص م ص) . . حقيقة أن القافية تحاول التفريق بينهما على أساس من التردد القافوى لأن ورود ريم أو مال فى قافية أمر ملزم لهما على هذا النحو فى قافية القصيدة حيث التزام حرف المد فيهما .

إن الوحدة إذن نموذج جامع أما المقطع اللغوي السابق فلن يكون جامعاً إلا لو رفضنا وجود المقطع اللغوي بأن توسعنا في الفهم المقطعي بعيداً عن حدوده اللغوية وهنا نكون قد عدنا إلى جزء التفعيلة لا المقطع فهل الكم في الشعر حصر للمقاطع على هذا الأساس ؟ بتعبير آخر : هل موسيقى الشعر في بنيانها تعتمد على أساس من ترتيب المقاطع اللغوية ترتيباً خاصاً ؟ ما اعتقد ذلك لعدم اطراد وثبات ذلك المقطع . إن المقاطع اللغوية وحدها لا تمثل إيقاع الشعر وإن كانت التفاصيل تمثله وتعبّر عن بعض المقاطع اللغوية فليس بإمكاننا أن نحول

صح ح م صح ح ص ص ح ص ح م

صح صح صح صح صح صح صح

ع ف ت د يا ر م خل ل ها ف م ق ا م ها

ص ح ص ح ص ص ص ح ص ح ص ح

صح ح ص ص م ح ح ص ح ص م

و ك ماع لم ت ش ماء لى و ت ك ر ر ي ص

ح ص ح ص م ص ح ص ح ص ح ص م ص

ح ض م صح صح صح ضم

ب م ن ن ت ا ب ب د غ و ل ه ا ف ر ج ا م ه ا

صح صح صح صح صح صح صح

ص م ص ح ص م ص ح ص ح ص م ص م

أين الموازنة هنا إذا كان موطن المقطع ص ح ص - مع فرض ثباته يتغير إلى ص م في تصور آخر فعلى أى موقع أو موضع تعتمد تلك الظاهرة التى تتردد وتعود إذا كان المقطع بصورته اللغوية ممثلاً لها . إننا نلاحظ ثبات مكان المقطع القصير ص ح فالتوازن فيه موجود فى أى بيت يطابق ميزاته . فهل يمكن أن نأخذ من هذا الثبات قيمة كمية تحمل ظاهرة التردد والتكرار تغفل أمر المقطع الآخر الذى توارد فى مكانه بصورتين ؟ ليت الإيقاع يقبل ذلك ! وكيف يقبله وهذا المقطع القصير مكان للتغيير بإسكانه لو زاحفناه فى هذين البيتين وها نحن نأتى بيت مزاحف لنعلم أنه لاضابط لستوالى المقاطع اللغوية بصورة معينة سواء أكان البيت فى صورته الكاملة أو صورته المزاحفة . يقول البهاء زهير^(١) :

[illegible]

(١) المال والملك

ريتشاردز قائلاً : « وحسبنا أن نقول مقتبس من جول رومان Jules Romains أن الوزن يحدث تغييراً في نظام الشعور تصاحب هذه المميزات التي ذكرناها . أما فيما يتعلق بحدة الحساسية أو زيادة القدرة على التمييز بين الإحساسات فقد يكون هناك أكثر من تفسير واحد لما نشاهده من الظواهر غير أن الشيء الذي يهمنا هنا هو أن المقاطع التي تبدو هزيلة عديمة الموسيقى والحيوية في النثر أو الشعر المستور غالباً ما تكتسب دسامة وغازاة وموسيقى عميقة حينما ترد في كلام منظوم حتى في ذلك الكلام الذي لا يبدو أنه يتميز ببناء ورنى دقيق »^(١) .

وهنا نحس أن محاولة تطبيق المقطع اللغوي وتمثله في فن شعري محاولة تنقصها الدقة ثم إن في كلام « الدكتور ما يحمل رفضاً لفكرة المقطع فحين يقول بأن المقطع باعتباره وحدة صوتية يشترك في جميع لغات العالم فذاك القول غير دقيق إذ الفرق كبير بين أن يكون موجوداً في كل لغات العالم وأن يكون موجوداً في كل أشعار العالم كقيمة موسيقية . . إن الموسيقى إحكام خاص للكلام المنطوق أي للغة فكيف يكون لها ذلك الإحكام إن طلبنا شيوعها من خلال تأسيس مقاطع لاحصر لها فالدكتور أيوب يذكر عدا للمقاطع يصل بها إلى خمسة وثلاثين^(٢) مقطعاً . فهل بإمكاننا أن نمثل شيئاً موسيقياً للمقطع اعتماداً على أساس شيوعه ؟ . . إن ذلك التصور اللغوي للمقطع في لغة الحديث أي النثر ينفي قيمة استخدامه حين يأتي في الشعر ، لخصوص التركيب الشعري وهنا يتغير المقطع وإذا تغير فلماذا الإصرار عليه لماذا لا تغير حدود الوحدة السابقة حتى تكون ممثلة تمثيلاً حقيقياً لإيقاع الشعر العربي ؟

يرفض الدكتور عبدالله الطيب وهو محقق فكرة المقطع اللغوي هذه وهو حين يعرض المقطع في تصور اللغويين له يرى أن في ذلك تجوراً شديداً ويرى أن حمل الدارسين أعاريض العربية على طريقة المقاطع اللغوية غير دقيق فهو

على ذلك بفكرة الأسباب والأوتاد ولكن هذه الأسباب والأوتاد ليست هي عناصر الأقدام وإنما عناصرها هي المقاطع الطويلة والقصيرة والتي يمكن أن تمثل في العربية بالحرف المتحرك « ل » والسبب الخفيف قد «^(١) ومعنى ذلك أن قائل يرى فهم العروض العربي على أساس من التقسيم المقطعي الذي يراعى مقطعاً قصيراً ومقطعاً طويلاً وهو هنا يطلق على المقطع الطويل السبب الخفيف وينسى أن المقطع الطويل لا يحمل تصوراً واحداً في اللغة كما رأينا فكما تصوره كلمة (ما) تصوره لن وكما تصوره (لام) تصوره (بكر) . فهل كل تلك الأمور داخله في حدود ما يقصد ويعنى بالسبب الخفيف !

ومافليش ببعيد عنه حين يقول : « يمكننا حتى الآن أن نجري التقسيم المقطعي دون تردد أو ارتياب وأن نحلل الشعر من أي بحر كان إلى مقاطع طويلة ومقاطع قصيرة »^(٢) ، ويؤكد هذه الحقيقة الدكتور أنيس فيزي أن الأوروبيين حين يبحثون أوزان الشعر « يتخذون عادة ما يسمى بنظام المقاطع في البيت أساساً لهذا البحث »^(٣) . لكنه يرى أن تلك الطريقة تفضل طريقة العروضيين حيث يقول « ونظام المقطع قد يفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل وذلك لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات Phonetics فيحلل كل كلام سواء كان نثراً أو شعراً إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف لغات العالم »^(٤) ونفهم من ذلك أن الدكتور أنيس قد يجذب فكرة المقطع بفهمها الصوتي وقد رأينا عدم قيمته قبل ذلك في التوزيع الموسيقي وهو يرى أن في تعميم المقطع ما يؤخذ دليلاً لاستخدامه وتلك نقطة ضعف لأن موسيقى الشعر لابد أن يكون لها خصوصية في الاستخدام يؤكد ذلك

(١) نقلاً عن موسيقى الشعر العربي للدكتور شكوى عياد ، ص ١٣ .

(٢) العربية الفصحى ، هنري فليش ، ص ١٩٥ .

(٣) موسيقى الشعر ، ص ١٤٦ .

(٤) السابق ص ١٤٦ .

(١) مبادئ النقد الأدبي ، ريتشاردز ، ص ١٩٩ .

(٢) أصوات اللغة ص ١٤٥-١٤٦ .



يقول : « وكما أخطأ الخليل حيث حمل العروض على مناهج النحو أخطأ أكثر المحدثين حيث حملوا الأعاريض حملاً مطلقاً على طريقة المقاطع اللغوية التي إن صلحت مطلق الصلاحية في توضيح الأوزان الإفرنجية فإنها لاتصلح إلا على وجه تقريبي في توضيح الأوزان العربية »^(١) ويأتى بنموذج يحاول مثله على أساس مقطعي من تصور الدارسين ليخرج من ذلك بأن تصور القدامى هو الصحيح فيقول : « خذ مثلاً قول دريد ابن الصمه :

يا ليتنى فيها جذع
أخب فيها وأضع

طريقة التقطيع الحديثة تريك أن البيت الاول « ياليتنى فيها جذع مكون من هذه المقاطع

- ب - - - ب -
ب - ب - - ب ب -

وكما ترى فإن كم المقاطع في البيتين مختلف . ويكون الشاعر على هذا قد تجوز في تصنيفه . وطريقة التقطيع القديمة تدل على أن الشاعر زاحف في البيت الثاني زحافاً محتملاً . وهى فى هذا أدق وصفاً لحقيقة تصنيفه من الطريقة الاولى . إلا أنها ترى فى ما صنعه نوعاً من الشذوذ »^(٢) . وهناك يرفض الطيب استخدام المقطع رغم أن المقطع يتركز فى صورتين فقط أى رغم أنه لا يمثل أبعاد المقاطع اللغوية ولا يمكن أن يقوم مفسراً لموسيقى الشعر ولا لظواهره يؤكد ذلك قوله :

والحق كما يقول د. الطيب أن الشاعر لم يشذ ولم يخطئ فى نسبة الزمانية بحيث يقال إنه زاحف وكأنما يُؤَبَّنُ بذلك ، ذلك بأن كل عروض إنما هو شكل

موسيقى تام ذو أبعاد زمانية ثابتة النسبة بعضها إلى بعض ، وليس مجرد مقاطع طوال وقصار تدل على كم كلامى . وهذه الأبعاد الزمانية بمنزلة القوالب من المقاطع اللفظية طوالها وقصارها .

نقول مرة أخرى أن رفض الطيب للمقطع واضح رغم تصوره المقطع على أساس من الموجود فى الشعر العربى حيث هو مقطعان فقط القصير وأطلقه على ما يساوى (ل) أى ص ح والطويل وجعله نوعين الاول مثل (فى) ص م و (قد) ص ح ص والثانى مثل قال (ص م ص) ويكر (ص ح ص ص) . فالمقطع الذى وضعه الدكتور الطيب له تصور أوروبى حيث يرويه القيمة المقطعية لتفعيل ما على أساس من تقسيمها إلى مقطع قصير يرمزون له بالعلامة (ب) ومقطع طويل رامزين له بالعلامة (ب) واضعين عديداً من المقاطع اللغوية الطويلة تحت رمز واحد رغم اختلافها ، كما سبق أن قلت . ودلالة ما نراه أنهم حين اقتصدوا على قيمة المقطع إلى مقطعين فى ذلك فهم بذلك يحسون قصور تمثيل المقاطع اللغوية تماماً لحدود الشعر بدليل تحرير هذه المقاطع التى هى دلالات لقيم صوتية فى اللغة إلى قيم أخرى ظنوها خاصة بالموسيقى وحين نفعل ذلك بالمقطع فإننا لاندرك قيمته إلا بعد تحويره وتبديله فلماذا أذن التمسك به أصلاً ؟

المقطع إذن يأخذ تصوراً خاصاً وإذا كان له ذلك الخصوص فلم لاجعله مثلاً لوحداث العريضين التى فسروا من خلالها موسيقاهم . ونرى فى تلك الوحدات تصوراً مقطعيّاً خاصاً مادام المقطع اللغوى قد تخصص عندهم وتحوّر ويتأكد لنا ما نقول به إذا فهمنا أنه يمكن إطلاق المقطع على عدة رؤى كما

(١) راجع هامش المرشد فى فهم أشعار العرب ، ج ١ ، ص ١٣ .

(٢) مناهج البحث فى اللغة ، ص ١٣٨ .

(١)

(٢) راجع هامش المرشد فى فهم أشعار العرب ، ج ١ ، ص ١٣ .

(١) المرشد فى فهم أشعار العرب ، ج ٣ ، ص ٨١٣ .

(٢) المرجع السابق ، ج ٣ ، ص ٨١٤ .

وذلك تمثيل مقبول على أساس أن هذه الإمكانيات تعبير لما تكون هذه
من خلال المتحرك والسكن ذلك التكوين الذي انتظمت من خلاله الوحدة
المعينة وهي التي يعبر عنها بالأسباب والأوتاد والفواصل .

ففاعلاتن ومستفعلن ومفاعيلن ومفاعلتن

تمثل لتصور مقطعي أساسه انضمام هذه الوحدات

ف - ع - لا تن - الحدود هنا تكون ثلاث خلايا وإن تق

الخلايا في التقسيم المقطعي لكات - ع - لا تن

خلايا لاتستقل بذاتها في العربية وهي الخلية (ع) لأنها ترتبط بما بعدها
تشكيل تكون فيه الخلية (علا) وهذا التشكيل يعطي الخلية الجديدة قو
نك لها قبل ذلك الالتحام . ويمكن أن نقول إن هذا الاتصال إيقاع يفرض
نطق التفعيلة ثلاث سككات على حين أن التصور المقطعي كان يفرض
التفعيلة أربع سككات وبذا يخلق إيقاعاً لم يره العروضيون في تمثل شعرهم

نقبل إذن المقطع في تصور موسيقى الشعر العربي على أساس أنه
صدرية كلامية تأخذ دلالتها الموسيقية في نظام خاص تمثله الوحدات الفاعلة
والوتد والسبب وهذا قبول له ما يبرره من الناحية الاعتبارية لأنه مدلول
مدلولات المقطع وقد رأينا محاولة تمثله اللغوي على موسيقى الشعر ومحاول
التعديل من هذا التمثيل اللغوي بالاقصر على مقطعين فقط . وها هي مح
العرب في تصور أنغامهم تفعيلياً . فالعرب لم يستخدموا المقطع بمفهومه اللغوي
ولكن بمفهوم عروضي خاص لم يستخدمه الخليل وإلا لظهر على قطر داء
حين الفك وكان على الخليل أن يحكم من خلاله زحافات وعمله . وإذا
المنظور العربي هكذا . أليس من المعقول أن يكون ذلك حصاد إيقاع إنشائي

يوضح الدكتور تمام حسن فهو في حديثه عن المقطع يقول : « والمقاطع
تعبيرات عن نسق منظم من الجزئيات التحليلية ، أو خفقات صدرية في أثناء
الكلام ، أو وحدات تركيبية أو أشكال وكميات معينة ، فيمكن إذن أن يخلق
نظام رمزي للمقاطع »^(١) وإذا كان المقطع نسقاً اعتبارياً فلماذا لا تكون التفعيلة
أو مكوناتها نسقاً معيناً من التصور المقطعي الذي يتعد عن نظام تصور المقطع
اللغوي في العربية وعن نظام ما تصوره المستشرقون في نظرتهم لعروض
العربية . فالمقطع إذن يأخذ تصوراً خاصاً تبعاً لجهة النظر التي ينظر بها إلى هذه
المقاطع ، وتبعاً لناحية دراستها .

والدكتور تمام يرى أن نظرة الموسيقيين للمقطع غالباً تظهر باعتباره خفقة
صدرية وهو يرى حيثئذ أن أي رمز كالنقطة والسهم كاف لأن يدل على المقطع
في كافة كمياته وأشكاله . ذلك بأن الذي يهمنا هنا ليس كمية المقطع ولا شكله
ولا تركيبه في صورة نسق معين وإنما الدلالة على أي مقطع كان . . . والدكتور
تمام^(٢) هنا يسجل ما ارتآه المستشرقون في دراسة العروض العربي ويبين أن تلك
رؤية موسيقية أو قريبة من الموسيقى .

ويرى أن العروضيين من العرب قد بنوا « مقاييسهم العروضية بناء على
هذه النظرة على ما يبدو حيث نظروا إلى المقاطع باعتبارها خفقات صدرية » أو
وحدات إيقاعية أو شيئاً له هذه الطبيعة ، ووصفوا النظام الإيقاعي العروضي
باستخدام الاصطلاحين حركة وسكون ، ودلوا على الحركة بشرطه وعلى
السكون بدائرة واعترفوا بثلاث إمكانيات إيقاعية . كما يأتي :

- (-) وتدل على ما يساوي ص ع ومثالها الحرف ل أو م
(- ٥) وتدل على ما يساوي ع ص أو ص ع ص أو ص ع ع
(- ٥ ٥) وتدل على ما يساوي ص ع ع ص أو ص ع ص ص

(١) منابع البحث في اللغة ، ص ١٣٨ .

(٢) منابع البحث في اللغة ، ص ١٣٩ بتصرف .



أحسه الخليل ومن بعده من طبيعة إيقاع الشعر العربي تلك التي تفتت المنطوق الشعري إلى مكوناته على اعتبار خاص هو فاعلا تن غير مزاحفة أو فاعلا تن مزاحفة فتكون سكتات التفعيلة ثلاثا مزاحفة وغير مزاحفة أى أن ذلك المنطوق لم يفترض سكتة بعد المقطع (ع) وإنما افترض الاتصال وأن السكتة بنهاية الوند . لقد كان العربي يدرك الوحدة المثالية وكانت الواقعية الشعرية تخلق عديداً من الزخافات لكسر تلك النمطية كان يتقبلها وقبوله لها لم يهدم وعيه بالآوتاد والأسباب ؛ حيث كانت لديه مبرراته الموسيقية التي لم تذهب قيمة الوحدة عنده .

وإذا كان المقطع غير مقبول لديهم فى تمثله للكلم الشعري حسب ما نرى فكيف نبرر استخدام الدارسين له ؟

فى رأى أن اضطرارهم إلى استخدامه راجع إلى عاملين : أولهما أن من أراد محاولة تطبيق معطيات علم الموسيقى على العروض لم يجد أمامه وسيلة إلا تفتيت المكونات إلى مقاطع حسب تصوره لرصد معطيات الموسيقى عليها وقد كان من الممكن رضى هذه المعطيات دون الفك واعتبار أن للإيقاع الشعري جانبه وللإيقاع الموسيقى جانبه فقد يتضامان ولكن ليس بلازم أن يتطابقا تماماً .

ثانيهما : أن من أراد تمثيل النبر على الإيقاع الشعري اضطر إلى تفتيت المكونات إلى مقاطع لغوية لأنه يضع فى ذهنه غالباً تصوراً للنبر أساسه المقطع اللغوى حيث مكانه معروف سواء أكان ثابتاً أم منتقلاً .. والذي نراه أن بالإمكان تمثيل النبر أو تمثل القيم الموسيقية مع التزامنا بمكونات الإيقاع العربى الذى يجعل السبب والوند التكوين الأصغر للبيت الشعري .

وقد يرى استخدام المقطع أساساً لفهم طبيعة الشعر كله وأن المقطع يوحى بالربط بين أشعار العالم كله أى يوحى برؤية إيقاعية واضحة سواء كان الشعر

مقطعيًا أم كمياً أم ارتكازياً . ولكن لى فكرة هنا إذا أردنا أن نمثل بها فكراً مقارناً وهى لماذا لا تتحول القيم الإيقاعية الموسيقية كلها بمثابة بالرموز الصوتية - أى الأبجدية الصوتية - مع الحفاظ على سمات كل نظام إيقاعى حتى يمكن من خلالها تصور النسب الزمانية الإيقاعية وبعدها يمكن أن ندرك الخيط المشترك إن كان هناك خيط بين الأعارض الموسيقية كلها . ولتكن الدنات أو النقرات أو أى تمثل لغوى للإيقاع أساساً رمزياً للتعبير عن إيقاع كل شعر .

نرفض المقطع بإطلاقه ولن نقبله إلا على أساس كونه مساوياً لما يسمى بالسبب أو الوند أياً كان الوند مجموعاً أو مفروقاً ، فأى تصور يكون للمقطع الذى يمثله الوند المفروق لو نحن قبلنا مقطعية المستشرقين ؟ لاشك أن فى رؤيتهم إنكاراً له وإن كان له وجود حسب فهمنا . وإذا كنا نرفض المقطع كما يرونه ونجعل الوحدات أساس تصورنا . فهل كان من الممكن قبول الحركة والسكون أو المتحرك والساكن أساسيين لكم ؟ هل من الممكن جعل الحركات والسكنات أساساً فى التوصل إلى تصور الكم فى الإيقاع الشعري ؟

وهنا نقول أيضاً أن العرب لم يدركوا جماع الحركات والسكنات ذلك لأنهم لم ينظروا إلى الحركة باعتبارها شيئاً مستقلاً كما يرى كثير من الدارسين وتؤكد طريقة الكتابة ذلك فهم لم يدركوا استقلالها وإن علموا بأنها أبعاد حروف المد واللين . فالمعتبر من الحركات عندهم حرف المد وحده ذلك الذى كان يحمل استقلالاً خاصاً ؛ ومن ثم فقد كان لتمثل الحركة والسكون دلالة خاصة فى رؤيتهم فالمقصود لديهم بالسكون ليس قيمة صفرية عديمة وإنما الحرف المنطوق الذى لا يتحمل حركة وهذا طبيعى فى حروف المد لكونها حركات طويلة فلاسبيل إلى تحملها حركة . أما الصوامت الأخرى من الحروف وهى الميم واللام الخ فهذه إذا لم تتحمل حركة فإنها تكون ساكنة ، ومن ثم كانت المساواة عندهم حاصلة بين ساكن الحرف (لا) وهو الألف وبين ساكن الحرف

في الشرطة دلالة على الحرف الصحيح المتحرك بحركة قصيرة ويعلق على ذلك بقوله : « واستعارة الرمز هنا من رمز الحركة في الكتابة يدل على أنهم كانوا يعتبرون الصحيح الذي في بداية المقطع تابعاً للحركة ، وهذا عكس وجهة النظر النحوية ، التي تجعل الحركة صفة للصحيح . ويجب أن ننبه إلى أن علم اللغة الحديث لا يجعل أيًا من الصحيح ، والحركة ملك يمين للآخر ، وإنما هما وحدتان مستقلتان متابعتان ، لا ترد أحدهما وصفًا للآخرى »^(١) . ونصه يؤكد ما قلناه من أن الحركة عند علماء اللغة لها وجود مستقل يماثل تمامًا وجود الحرف الصحيح الصامت وليست الحركة ملكًا للصحيح ولا الصحيح ملكًا للحركة ؛ لكنه يصدر حكمًا مؤداه أن قدامى العربية كانوا يتصورون الحرف الصحيح ملك الحركة وليس العكس كما تصور النحاة ؛ دليل ذلك رمزهم للمتحرك بعلامة للحركة . وهنا يأتي الاعتراض لأنهم أيضًا كالنحاة في جعلهم الحركة ملك الحرف الصحيح لأن الرمز عندهم كان عكس ما رصده دكتور تمام وقد أوضحنا ذلك في حديثنا عن الدوائر حيث كان الحرف الممال رمزًا للسكن وليس رمزًا للمتحرك . فاستخدام رمز الحركة ممثلًا للمتحرك ورمز الدائرة ممثلًا للسكن استخدام حديث ولم يكن استخدامهم القديم كما رأينا في حديثنا عن الدوائر ، فهم لم يقصدوا بالحركة العلامة وإنما قصدوا بذلك المصطلح الحرف الصحيح المتحرك .

نقول إذا إن متوالية الحركات والسكنات بمفهومها اللغوي لاتصلح أن تكون أساسًا للحصر الكمي لأن مقصود الحركات والسكنات عندهم لم يكن مقصود اللغويين ؛ ومن هنا فإن هذه الحركات والسكنات التي كان لها مدلولها الخاص لا يمكن أن تستقل بل لن تفهم إلا من خلال وحداتهم السبب والوتر . . . إلخ . وهذا يؤكد قيمة التركيز على هذه الوحدات في تمثل الإيقاع الموسيقي .

(من) وهو النون لعدم تحمل الحركة في كليهما أما المتحرك وتقصد به الحرف المتحرك فهو ما يتحمل حركة ما كسرة أو ضمة أو فتحة كالصاد والراء والباء في قولنا ضَرَبَ أو في قولنا ضُرِبَ أو في قولنا ضَرَبَ بثنوين الباء .

إذن فالحركة والسكون هنا ليستا أكثر من مدلول لغوي داخل تحت ما يسمى بالحرف عندهم أي الحرف الساكن أو المتحرك . ولذا كانت الوحدة عندهم وهي السبب الخفيف تؤدي قيمة مماثلة للوحدة ما وكذلك الوحدة عِلن وهي الوتر المجموع مماثلة للوحدة علا . وهذه الرؤية توحى بتمثيل خاص لتوالي الحروف فعلى حين يقبل التصور المقطعي استقلال الحرف المتحرك إذ يرمز له بالمقطع (ص ح) فإنه لا يؤمن باستقلال الحرف الساكن فهو جزء من مقطع ولا يمثل مقطعًا أيًا كان على صورة (لا) ص م أو على صورة (لن) ص ح ص . وما يوهم استقلالية الساكن والمتحرك عند العروضيين أنهم عدوه عند رصدهم للتنفيعات حيث يقولون على سبيل المثال أن فاعلاتن سباعية وفعولن خماسية إلخ ؛ ومعنى ذلك أن الساكن له اعتبار في الرصد الكمي وأنه لا تبعية له على هذا الأساس وبرغم تصويرهم لذلك الساكن على أنه قرين الوحدة الصغيرة (السبب أو الوتر إلخ) فإنهم حين يتحدثون عن الزحاف أو العلة يعبرون عنه كأنه مستقل حين يقولون مثلاً حذف الخامس الساكن أو السابع الساكن أو الثاني الساكن إلخ ليس في ذلك دليل على استقلالية الساكن عندهم ؟ . أما الحركة القصيرة عندهم فهي تابعة للحرف الصحيح وجزء منه وهم يرمزون كما رأينا في الباب الثاني للحرف المتحرك أي الذي يتحمل حركة بـ رمز الدائرة بينما يرمزون للسكن أي الذي لا يتحمل حركة بالألف المالة أو المبسوطة (-) فصيفة كفاعلاتن رمزها (١٥ ١٥٥ ١٥) ذلك الرمز يدفعنا إلى مناقشة الأستاذ الدكتور تمام في رأي له يقول فيه بعد أن عرض الرمز الإيقاعية للمقطع في الشعر العربي بأن الألف رمز للحركة أو الشرطة وأن الدائرة رمز للسكون ويرى

إن الإيقاع الموسيقي للشعر العربي يأخذ في أساسه - كما أتصور - اعتبار الرنة أو الدنة أو النقرة هذه النقرات والدنات تحققها الوحدات الصغرى ولا تحققها استقلالية المقاطع أو المستحركات والسواكن وبدون هذه الوحدات فإن الإيقاع يصبح عرضة للتوالي والعربية تكرر التوالي موسيقياً ولغوياً وعلى هذا فالذي أراه أن أساس موسيقى الشعر هو الدنة أو النقرة فما يسمى بالسبب الخفيف هو تصور للدنة تن أو دن هذه الدنة يقابلها ما لاحصر له من الأصوات التي تماثلها لأنها نموذج نسبي فالتساوي حاصل بين (ما) و (لا) و (كم) و (من) و (مس) و (نف) ... إلخ .

وكل ذلك يمثل السبب الخفيف فماذا لو اكتفينا بذلك السبب وحدة مستقلة ؟ لو اكتفينا به لوقعنا في التوالي الذي يخلق تردداً موسيقياً مكروهاً تن تن تن وتلك كراهية تأبأها اللغة في مستوى أصواتها فكيف بقبولها في مستوى موسيقاها ؟ تأتي إذن دنة أخرى هي ددن أو تنن وهي الوحدة المسماة بالوتد المجموع ومقابلاتها اللغوية لاحصر لها لأن النسب الزمنية لكل مقابل لها تستطيع أن تتحملة وتصوره هذه الوحدة المسماة بالوتد المجموع كما توجد دنة أخرى تعرف بالوتد المفروق وهي تن ن وهي نوع من آخر من التوزيع النغمي لكسر الرتبة وهي دنة خاصة تحمل إيقاعاً له ما يبرره في إطاره الموسيقي هذه الوحدة وإن أمكن تضامها مع ما بعدها فإن فيها ما يوحى بتنوع السكتة التي توجد في تفعيلاتها مما يجعل لها نغماً خاصاً يميز بحورها .

ويأتي تمثل آخر وهو وحدة الفاصلة الصغرى وهي تستن أي دددن وهي تشكيل آخر يمنع وقوع الرتبة وإن قسم العروضيون هذه الوحدة قسمين السبب الثقيل والخفيف فلإن جماعهما معاً يعطى تصوراً موسيقياً خاصاً بهذه الوحدة وكان إرادة ما يسمى بالسبب الثقيل هو دعوة لتخفيف هذه الكتلة بإيجاد سكتة فيها يتقبلها إطار الوزن الشعري .

وإذا كان تصورنا للدنة أو النقرة ... إلخ أنها إحساس بالنغم الشعري تمثل تلك الوحدات خير تمثيل فهل كان من الممكن أن يكون مثل ذلك للدنة ؟ ماذا لو أخذناها بمفهوم مقطعي ؟ تصورناها تجزئة للمتحرك والساكن ؟ سنحاول في العرض الآتي أن نبين دور هذه الدنة وإظهار ما يمكن تسميته بالظاهرة المترددة التي يحافظ من خلالها على نسب من المقادير معينة وذلك بمقارنتها بما للمقطع .

ولنبداً بتصور الدنة على أساس مقطعي .

التفعيلات مقطعية بدنتها (١) فا ع لا تن أي دن - د - دن - دن (٢) مس تف ع لن أو دن - دن - دن - دن (٣) فعولن ف عولن د - دن - دن (٤) م فا عي لن د - دن - دن - دن . (٥) مف عو لا ت دن - دن - دن - دن (٦) فا ع لن دن - دن - دن (٧) م فا ع ل تن د - دن - دن - دن (٨) م ت فا ع لن أو د - د - دن - دن - دن .

ما أحسب أن الناطق لهذه الوحدات المقطعية في التفعيلة مع تصور السكتات الفاصلة له يحس أي اتزان موسيقي على أساس هذا النطق المقطعي .
وها نحن نقدم تصوراً مقطعياً نحاول فيه استخراج نظام محدد للنقرة على أساس من رؤية البيت كاملاً أو مزاحفاً وسوف نجعل مقياساً بعضاً من هذه البحور سباعية التفعيلة مستخدمين التفعيلة مزاحفة وغير مزاحفة : فمن الرجز هذا البيت الخالي من المزاحفة :

القلب منها مستريح سالم والقلب منى جاهد مجهود^(١)

الشطر الأول :

ال قل ب من ها مس ت ری حن سا ل من
دن - دن - د - دن - دن - دن - دن - دن - دن - دن - دن

ول قل ب من تی جا ه دن مج هو دو
دن - دن - د - دن - دن - دن - د - دن - دن - دن - دن - دن

هل يمكن قبول الدنة وحدها هنا إيقاعاً على أساس من التصور المقطعي
حين الإنشاد ؟ هل فى إطلاقها ما يوحى بأى نغم أو أن لم شملها فى إيقاع
تفعيلى هو الذى يخلق منها سمة موسيقية أساسها وحدة السبب والوتد ؟ وإذا
كان ذلك تصوراً للتأم فهذا تصور لبيت مزاحف :

هل يمكن أن يمثل المقطع باعتبار دنته ونقرته إيقاعاً كمياً يقوم على أساسه نغم موسيقى ؟ هذا بحر تجاوب فيه الموسيقى على أساس من اختلاف تفعيلاته بمعنى أنه جاء مركباً فهل في تصوره السابق ما يوحى بأدنى تجاوب ؟ لست أرى ذلك . أما مزاحف هذا البحر فيمثله البيت التالي^(١) :

وطالما وطلما وطلما سقى بكف خالد وأطعما^(١)

و ط ل م ا و ط ل م ا
د - د ن - د - د ن - د - د ن - د - د ن - د - د ن
س ق ی ب ک ف خ ل د ن و ا ط ع م ا
د - د ن - د - د ن - د - د ن - د - د ن - د - د ن

ليس غريباً أن تكون الصورة المزاحفة في تواليها أدق توازنًا على ذلك
الأساس المقطعي من الصورة المثالية حيث كان التوالى غير موجود فيها .
وهذان بيتان من الطويل أحدهما غير مزاحف والآخر مزاحف أما الأول
فهو (٢) :

أى نسب يمكن أن تؤخذ على أساس إطلاق المقطع هنا وأى ظاهرة تتردد حينئذ وأى إيقاع يحسه ناطق عربى بوجود دنة يحس من خلالها إيقاع شعره ؟
لاشئ من ذلك موجود

وهذان بيتان آخران من النسخ أحدهما غير مزاحف إلا في نهايته لأن ضرب ذلك البحر وعروضه مطويان أبداً والآخر مزاحف .

أَلَمْ تَفَحِيتْ ثُمَّ قَامْتَ فَوَدَّعْتَ ۖ فَلَمَّا تَوَلَّيْتَ كَادَتْ النُّفْسُ تَزْهُقُ ۖ

ومقابلة مقاطعه بالدنة ما يلي :

(١) السابق ، ص - ٨ .

(٢) ديوان الحماسة ، ج ١ ، ص ٩ .

فغير المزاحف^(١):

ان ابن زيد لارال مستعملاً للخير يغشى في مصره العرفا

ومقابلته : ان نب ن زى دن لا ز ل مس تج م لا
 دن دن د دن دن دن دن دن د دن د دن
 لل خى ر يغ شى فى مص ر هل ع ر فا
 دن دن د دن دن دن دن د دن د دن د دن

أين الإيقاع الذى يمكن أن يتشكل من هذه الدنات المتوالية دون إخضاعها
 لكتلة أكبر منها يكون الإحساس بها أقرب إلى المنطوق الشعرى ؟

الدنة إذا لها سكتة معينة وإذا مثلنا المقطع بدنته فإن دنة الحرف المتحرك
 لاتحس من خلالها نفرة توحى بالإيقاع إلا باتصالها مع ما بعدها أى بالتحامها
 مع مقطع يتلوها وبذا نعود إلى الوحدة التى رامها عروضيو العربية وهى الوند
 أو الفاصلة .

أحسب الآن أن المقطع المراد به الدنة لا يصلح جماعاً أو تشكيلاً لكم البيت
 العربى فهل بإمكان الحركة وحدها أو السكون أن يكونا نغماً من خلال
 إطلاقهما ؟ لعل فى عودنا إلى تمثل بعض الأبيات السابقة من خلال المتحرك
 والساكن موضحاً لما نقول ، وتلك هى الأبيات :

القلب^(٢) منها مستريح سالم والقلب منى جاهد مجهود

ل ق ل ب م ن ه ا م س ت ر ي ح ن
 - - - - -
 س ا ل م ن
 - - - - -

(١) الكافى ، ص ١٠٣ .

(٢) الكافى ، ص ٧٨ .

و ل ق ل ب م ن ن ي ج ا ه د ن م ج ه و د و
 - - - - -

وهو مزاحف

وطالما وطالما وطالما سقى بكف خالد وأطعما

و ط ا ل م ا و ط ا ل م ا و ط ا ل م ا
 - - - - -
 س ق ا ب ك ف خ ا ل د ن و ا ط ع م ا
 - - - - -

لقد أطلق الساكن والمتحرك فهل من الممكن تكوين دنة على هذا
 الأساس ؟ والجواب لا . إن هذا العد على أساس من المتحرك والساكن لا يقيم
 من خلال تواليه أى إمكانية موسيقية ويخطئ من يعتمد على مجرد عد
 المتحركات والساكنين ويجعله أساساً للرؤية الإيقاع اللهم إلا إذا قصد التذليل
 على المتحرك أو الساكن فى إطار وحدته الصغرى أو إطار تفعيلته لأنه لا
 استقلال لحياته وإنما هو مفهوم فى إيقاع كتلته فهو ضابط لها ومقيد لإطلاق
 حركتها .

لقد أخطأ الدكتور طارق الكاتب كما سبق أن قلنا عندما اعتبر الساكن
 حين رصده الرقعى دلالة لوجود لها كى يتمنى له قبول المزاحفة فى إطار
 منظوره الرقعى معتمداً على الأرقام وحدها مع أن السكون وإن كان صغرياً فى
 العد إلا أنه فى الإيقاع يتحمل نغمة تفوق نغمة الحركة فهو أساس الدنة وحاكم
 المتحرك . لقد رأينا كيف أن التصور المقطعى للدنة قد ضاع وذلك راجع
 لإطلاق د د د ن دون اعتماده على كتلة تضبط بالساكن .

الوحدة الصغيرة إذن هى أساس الإيقاع وهى جزء من وحدة أكبر هى
 التفعيلة والوحدات التى تكون أجزاء التفعيلة هى :

السبب الخفيف والوتد المجموع والوتد المفروق والفاصلة الصغرى والفاصلة الكبرى وإن ندر استخدامها .

فما الميزة التي تحملها هذه الوحدات ؟ ميزتها أنها مسجل إيقاعى للدنة التي تصاغ منها التفعيلة . فهي كتلة أولى تشمل الجزئين الأصغر للإيقاع الموسيقى وحين نعبّر عنها بالدنة فإننا نرى هذه الجزئيات أو المكونات الصغرى ما يلي :

السبب الخفيف : وهو ما عبر عنه بالمتحرك والساكن ومقابلته تن أو دن
والسبب الثقيل : وهو وحدة لاتوحى باستقلالها العام داخل الدنة حيث تلمح بعدها سكتة ضعيفة وهو من جزء من وحدة أكبر هي الفاصلة الصغرى ومقابلها تن تن .

الوتد المجموع : وهو ما تكون من متحركين وساكن ومقابلته تن .

الوتد المفروق : وهو ما تكون من سبب خفيف مضافاً إليه متحرك ومقابلته تن تن .

الفاصلة الكبرى : وهي وحدة نادرة لأنها جماع عدة مزاحفات حيث تتحول مستعملين تن تن تن إلى متعلنين أى تن تن .. فالتوالى فيها الأربع متحركات توال مكرره . وإن كانت هناك قيم تخفف من وطأة هذا التوالى كالسكتة مكان المزاحفة .

بقيت وحدتان لم يذكرهما العروضيون وهما وحدتان نهائيتان وتعنى بهما الوحدة (ثان) ونموذجها الكلمة (لام) أى الإطالة فى نوع الدنة وإعطائها تصوراً لفظياً خاصاً فبدلاً من تن أو دن هناك ثان ودان . والوحدة تثنان ونموذجها (مقال) . ووقفهما الموسيقى يترك فى النهاية راحة يقيمها المنشد وكذلك المطرب حين ينهى أغنيته بتطويل آخر مقطع فى الكلمة الأخيرة .

لقد أحسن حازم القرطاجنى حين جعل هاتين الوحدتين النهائيتين مستقلتين وقد كان العروضيون يجعلونهما وحدتين لحقهما ساكن أو سبب خفيف زيادة عليهما . ولقد سمى حازم القرطاجنى ذلك بالوتد المضاعف والسبب المتوالى حيث يقول : إنه إذا تركبت حركتان كان ذلك سبباً ثقيلاً نحو لك ، لم فإن ردت عليه ساكناً كان وتداً مجموعاً نحو لقد ، فإن ردت على ذلك ساكناً ثانياً صار الوتد مضاعفاً نحو مقال مسكن اللام ، فإن تركب متحرك مع ساكن كان ذلك سبباً خفيفاً نحو قد ، فإن ردت عليه ساكناً ثانياً كان سبباً متوالياً ، فإن ردت على السبب الخفيف الذى لم يتوال متحركاً كان وتداً مفروقاً نحو كيف^(١) .

فالوحدات إذن ما استخدم منها فى إطار البيت كله أو القافية كما صورها حازم - هي :

السبب الخفيف	مثل قد	ونقرته تن
السبب المتوالى	مثل كان	ونقرته تان
الوتد المجموع	مثل على	ونقرته تن تن
الوتد المضاعف	مثل كلام	ونقرته تثنان
الوتد المفروق	مثل لأم	ونقرته تان أو تن ت
والسبب الثقيل	مثل لك	ونقرته تن تن وهى نقرة

غير مستقلة تماماً فى عروض الشعر لأننا وجدناها جزءاً من وحدة أكبر هي الفاصلة الصغرى . هذه الوحدات السابقة مدخل أساسى لتكوين كم الإيقاع الشعرى ومن خلالها تتكون الوحدات الأخر وهى التفعيلات . ولعلنا ندرك أن هذه المكونات الصغرى قد تجنبت الكثير من النقص كما رأينا عند الاعتبار المنطعى ؛ لأنها أوجدت ما يؤسس الإيقاع فى صورة منتظمة ، وسوف نذكر

(١) شرح ديوان المتنبي لعبد الرحمن البرقوقي ، ج ١ ، ص ٣-٢ .

- ٤- تحول تن تن إلى تن تن في متفاعلين إلى متفاعلين ومفاعلتين إلى مفاعلتين .
٥- تحول تن تن إلى تن وهو نادر خاص بما يسمى بالخرم أو التشعب وتحول فيه
فعولن أو مفاعيلن أو مفاعلتين إلى عولن - فاعيلن - فاعلتين وفاعلتين أو
فاعلتين تحول إلى فالاتن أو فالن .

وتلك تحولات يمكن تصورها في تفعيلة منعزلة أما التحولات التالية فهي
قريبة التفعيلات مرتبطة تحول تن إلى تن لتمثل مع ما يعدها العد تن أو تن تن
وهو عد له إيقاعه الخاص .

مثل : مفاعيلن في تحولها إلى مفاعيل
ومثل : فاعلتين في تحولها إلى فاعلت
ومثل : فعولن في تحولها إلى فعول
أو عولن في تحولها إلى عول

يبقى تحولان خاصان بتن إلى تان وبستن إلى تسان ونحن قد جعلناهما
وحدتين مستقلتين خاصتين بالنهاية .

هذا التحول الآن عن طريق ما يسمى بالزحاف ليس مطلقاً بل لابد له من
أحكام فقد تكون للتننة المتغيرة رغم جماعها قيمة موسيقية تختلف في تصورها
عن قيمتها وهي غير محولة وهذا فرض نحاول عرضه فيما بعد لأننا حتى الآن
لم نقف عند حدود فهمنا للإيقاع الموسيقي على هذه الدندنات وحدها لكننا
أردناها مكوناً عاماً أولياً ومطلباً له وجوده في الإيقاع الموسيقي الذي لابد من
مراعاته . والملاحظ على رؤية هذه الدندنات أو المكونات التي تشكل منها
التفعيلات أن هناك عنصراً ثابتاً في مكانه لا يتعرض له التغير أو التحول وهو
عنصر الوتد المسمى بتن - وكذلك تن ت - حيث لم يؤثر تحول له إلا في
الاعتماد عليه ، ليكون من خلاله وحدة كبرى أو تحول إليه وحدتان معاً . .
هذا يؤكد قوته وأهميته في الإيقاع الموسيقي . كما يلاحظ قيمة الحرف الساكن

ولنحاول تصور ذلك التحويل على أساس من التفعيلة ولنعلم أولاً المكون
لتفعيلاتنا .

فاعلتين مستفعلين مفاعيلن : مكوئها وحدتان من نوع تن ووحدة من
نوع تن تن مع اختلاف في ترتيب هذه الوحدات .

فاعلتين مكوئها وحدتان فقط إحداها من نوع تن والثانية تن .

مفعولات : ومكوئها ثلاث وحدات من نوع تن ووحدة تصورها منعزلة
تن ت .

فاعلاتين مستفعلين ومكوئها تصور خاص للجنة تن ت تن تن

تن تن تن تن وهذا الإيقاع منسوط فهمه بسياقية النغمة لإدراج مدى
التردد والنسبة فيه . تلك التفعيلات مكوئ أصل لموسيقى البيت كله هذه
الوحدات أي التفعيلات إذا تكررت وحدة بذاتها كان البيت متماثلاً وإذا
تداخلت وحدتان كان البيت مركباً أو متجاوباً^(١) فالأول مثل فاعلتين
فاعلتين . . إلخ والثاني فعولن مفاعيلن . . إلخ . تلك الوحدات هي النسب
الثابتة الكبرى وهي قابلة للتحول في حدود ما يقرره الزحاف الذي تقبله
الفاعلية الشعرية ومن هنا فإن لكل تفعيلة تحولها الخاص وتلك صور
التحويلات للتفعيلة منعزلة من خلال جداول الفصل الأول .

- ١- تحول تن تن إلى تن تن في فاعلتين إلى فاعلتين وفاعلتين إلى فعولن .
٢- تحول تن تن إلى تن تن في مستفعلين إلى متفعلين ومفاعيلن إلى مفاعلتين .
ومفعولات إلى معولات .
٣- تحول تن تن تن إلى تن تن وفيها مستفعلين إلى متفعلين .

(١) هذا التجاوب نحن نسميه التركيب لأن التجاوب مقتضاه أن تعود التفعيلة المكررة في كل مرة متجاوب
فيها وهذا غير موجود مع فاعلتين مستفعلين لأن التجاوب لا يوحى بالتضام حين الزحاف

في كونه ضابطاً للإيقاع حقيقة إذ هناك نسبة لتواجده تجعله ضابطاً لتوالي
المتحركات وهو بذلك ليس دلالة كما ارتأه الدكتور طارق الكاتب وإنما هو إيقاع
له قيمته على مستوى المنظور وعلى المستوى الإيقاع المستعمل حقيقة . إن تحول
الوحدات عند الزحاف على أساس هذا التمثيل أيسر من تغيير المقاطع وتحويلها
أو الحركات والسكنات وعدها ثم إن في هذه الوحدات قيمة إيقاعية تدرك
لغويًا وموسيقياً ، وفي ذلك اتساق بين الميزان والموزون وتكامل بينهما .

الوحدات إذن مكونات صغرى للتفعيلات والتفعيلات مكونات أكبر يحتوى
عليها البيت . فهل يمكن أن نعتبر أن البيت الشعري أساسه الموسيقى كم
التفعيلات . وعلى ذلك نخص موسيقية الشعر العربي بالكمية وحدها ونفسر
كل ظاهرة ترد فيها على هذا الأساس ؟ هل يتفق رأينا مع ما قصده دارسو
العروض من مراد الكم في الشعر العربي ؟ وإذا كان الكم أساس تفسيرنا فهل
هو كم تجريدي أو أنه كم يراعى فيه المدى الزمني وخصائص الأصوات التي
يجمعها في إطاره ؟ هل التفعيلات وهي قيم كمية ترد اعتباراً دون ترتيب منسق
يحدد مدى تواليها وتكرارها ؟ كل هذه الاستفسارات مدخل أساسى للوصول
إلى معرفة حقيقة الكم في إيقاع الشعر العربي . وهذه محاولة نجيب فيها عن
بعض هذه الأسئلة وليكن بدء حديثنا أن الكم الذى نقصده فى عروض الشعر
العربى هو الكم الذى وعاه الخليل ودارسو العربية وهو كم التفعيلات
ومكوناتها لا كم المقاطع كما يفهمه اللغويون المحدثون والمستشرقون من دارسى
العروض والناظر لأقوال هؤلاء يجد بياناً يبين فكرتهم عن الكمية فى الشعر ،
فالشعر الكمى يراه الدكتور أنيس حسب فهم الأوروبيين أنه « الذى يؤسس
على الكم فى المقاطع وما يتطلبه المقطع من زمن للنطق به . ويتخذون أقصر
المقاطع وحدة يقيسون بها وينسبون إليها »^(١) . فهذا كم خاص بعروض أوروبى

(١) موسيقى الشعر ص ١٥٠ .

له أن يستخدم المقطع بتصوره الخاص وحين يضيف إلى المقطع مداه وزمنه
إية لغة لابد أن تضيف إلى تصورهما للوحدة اللغوية التى تقيم على أساس
مدى هذه الوحدة أيضاً . وحين يكون الكم المقطعى صالحاً لشعر أوروبى
من اللارم أن يصلح لإيقاع الشعر العربى كما قلنا . إن المستشرقين حين
يبحثون عن إيقاع الشعر العربى « عدوه من الشعر الكمى وحلوا الآليات
مقاطع بدلاً من تحليلها إلى تفاعيل . . وقد بدأ هذه المحاولة المستشرق
Ewald وتبعه فيها معظم المستشرقين أمثال Wright^(١) .

وطبيعى أن يكون هذا الكم موجوداً فى الشعر الأوروبى ، ذلك
فكرة المقطع أساسية فى شعرهم سواء أكان شعرهم كمياً أو ارتكازاً
مقطعيًا^(٢) . ومعنى ذلك أن الشعر عندهم كمى مقطعى أو ارتكازى مقطعى
مقطعى فقط . وإذا صلح لهم ذلك فلماذا لا تصور شعرنا كمياً تفصيل
فوحدةنا هي التفعيلة وهي التى تمثل بوحداتها تصور الكم فى شعرنا .

كمنا إذا كم خاص أساسه التفعيلات . فهل تتفق تلك التفعيلات وم
الكم اللغوى ؟ وهل لهذه الوحدات ارتباط بما يسمى بالمددة ؟ وما تلك
التي تراعى فيها العلاقة بين الكمية والمددة ؟ لكى نفهم ذلك لابد من
خاص لما يسمى بالكمية والمددة . ولا يغيب عنا أن نفهم المصطلح من
الصوتية يساعد على فهمه عندنا . يقول الدكتور تمام حسان عن الكمية
المقصود بها « اعتبار القيمتين الخلافيتين اللتين تسميان الطول والقصر
فالطول فى الحروف الصحيحة تشديد والقصر أفراد والطول فى حروف
مد والقصر حركة » فالاعتراف بالقصر والطول فى حروف العلة كالأعلا
بالأفراد والتشديد فى الحروف الصحيحة إذ هو فى كلتا الحالتين يعبر عن

(١) السابق ، ص ١٥٠ .

(٢) السابق ، ص ١٥٠ .

فهى جزء من النظام والمدة هى الوقت الذى يستغرقه النطق فهى جزء من تحليل الكلام . والفرق الأخير مهم للغاية فى موضوعنا . فهل كمياتنا فكرة تقسيمية تجريدية ترتبط فاعليتها الشعرية بالكلام أى بالإيقاع الحقيقى المنطوق الذى يستخدم المدة ! ففاعلاتن أو فعولن كم تقسيمى ولكن نطقه ومدى ذلك النطق رصد واقعى .

ليست كمياتنا - أى تفعيلاتنا - تقسيمًا مجردًا فقط ، لأنها تحوى مدى زمنيًا يحويه هذا التقسيم ويظهره المنطوق فكمياتنا ليست بعيدة عن الإنشاد فهو جزء منها أو قل هى جزء منه ذلك أن المدة موصولة بها . وربما كان فى حديث ابن جنى التالى ما يوحى باعتبار المفارقة والمشاركة حين يقول فى حديث له : « وعلى ذلك قال أبو إسحاق لإنسان أدعى له أنه يجمع بين ألفين وطول الرجل الصوت بالآلف فقال أبو إسحق لو مددتها إلى العصر لما كانت إلا ألفًا واحدة » . هنا نظرة إلى الآلف فى هذا السياق المنطوق باعتبارين وقد نظر إليه باعتبار كمى على أساس أن المنطوق ألف واحدة بينما أراد الناطق اعتبار المدة بدليل الرد عليه بالسؤال لو مددتها إلى العصر والاعتباران منظور إليهما عن طريق كلام منطوق غاية الأمر أن قياس الكمية وحدته اعتبارية هى الطول والقصر ولاشك أن الإحساس الكلى بهما موجود وقياس المدة يحتاج إلى اعتبار زمنى وذاك إحساس موجود أيضًا .

أقول إن الكم ليس تجريديًا مطلقًا حتى نضعه فى مقابل حاد مع المدة بل إنه صورة نسبية للمدة وذلك يجعل الربط بين الكمية والمدة ذا صلة بما يوحى بأن كمياتنا وإن لم يك بها قياس زمنى للحروف فإن ذلك لاينفى مدتها بمعنى آخر لاينفى الإحساس بهذه المدة ومن هنا كان للمدة نسبة قياسية يتدرج فيها الطول والقصر كنسبة الآلف التى نطقت بخاصية زمنية فصارت ألفًا واحدة ونطقت بصورة أخرى فتمدت وطال زمنها حتى أراد ناطقها حسابها أكثر من ألف

كميتين مختلفتين فى الحرف الواحد وكما أن الحرف المشدد بحرفين كما يقولون يعتمد المد بحركتين كذلك «^(١) هذا هو تحديدها فهل يمكن أن نطلق الكمية بهذا التحديد على تفعيلاتنا ؟ لو أنها كلمات لغوية فقط لاحتمل إلا وزنها التصرفى فقط لا الإيقاعى لا يمكن أن نطبق على إيقاعها ما يسمى بالطول والقصر أو الأفراد والتشديد معًا . فهل يمكننا أن نطبق ما يسمى بالطول والقصر على تفعيلاتنا فنقول فاعلاتن تراحف فيها فا فيتحول فيها حرف المد أى الحركة الطويلة إلى حركة قصيرة فتصير فعلاتن ؟ لست أدري ذلك لأنه لا عبء بقيمة المد هنا فى الميزان لأنها قيمة تساوى الحرف الصحيح الساكن فى مستغلق ومن ثم كان الكم ذا اعتبار خاص هو الطول والقصر حقيقة ولكن لنقل طول النطق وقصره حسب نسبة إيقاعية محددة .

الكمية كمية وحدات معينة تحددت أطوالها ، نعرف منها أن مستغلقن مستغلقن كمياتها سبب وسبب ووتد وليس خصوص مس أو تف أو علن وأن فاعلن كمياتها سبب ووتد ، وليس هنا هو فا وإلا لحدث اختلاف بين مس وفا وكلاهما إيقاع واحد .

ولكن هل لهذه الوحدات أو الكميات من ارتباط يربطها بمفهوم المدة - إن العلاقة بين الكمية والمدة كما يراها الدكتور تمام - ترد على هذا الأساس فهو يرى أن الكمية من مفهومات التشكيل الصوتى ومن ثم فهى « فكرة تقسيمية تجريدية لا أكثر ولا أقل ثم هى لا ترتبط بالزمن الفلسفى أما المدة فهى اصطلاح أصوات لا تشكيل يقاس بوسائل ميكانيكية ويدخل فى مفهوم الزمن ويمكن استخراجها من المسافة كما يستخرج من السطوح التوقيتية كميناء الساعة وخط الذبذبة على سطح الورقة وهلم جرا »^(٢) ويرى أن هناك فرقًا عظيمًا بين كمية الحرف وبين المدة التى يستغرقها نطق الصوت والكمية جزء من النمطية اللغوية

(١) مناهج البحث فى اللغة ، ص ١٣٧ .

(٢) السابق ، ص ١٥٧ .



وإذا كانت هذه الألف وحدة يمكن أن يتحور تحتها عدة ألفات فإن وحداتنا أو كمياتنا أيضًا وحدات يمكن أن نتصور تحتها عديدًا من الكلمات وتكون هذه الوحدات ممثلة لها تمامًا . فإذا صح لنا أن نطلق على الرمز (أ) هذه المتواليات :

٤ ٣ ٢ ١

١ - ١ - ١ - ١ . . . إلخ حسب المدى الزمني ؛ فإن لنا أن نجعل وحداتنا ممثلة لهذه الحقيقة بأن نقول فاعلاتن^١ فاعلاتن^٢ فاعلاتن^٣ وكل هذه الأرقام مدى زمني تحوطه الصيغة الكبرى فاعلاتن . وهنا فإن فاعلاتن تقاس بقولنا : يا حبيبي وقولنا لم أبع خص فبرغم الفروق الصوتية بينهما إلا أنهما مندرجان تحت فاعلاتن لأن فاعلاتن وإن كانت صورتها النظرية واحدة إلا أن صورها المحسوسة الإيقاعية ليست واحدة فزنة (لم أبع خص) بهذا المدى الزمني تحققها فاعلاتن على قدر ذلك النطق وكذلك زنة (يا حبيبي) . بل إن نطق : يا حبيبي منها إذا اختلفت في إنشادها فإن الوزن وهو اعتبار يقابل موزونه ، يوازن ما ينطق تمامًا ، فاعلاتن إذا نسبة أولى يتحمل نسبًا أخرى تحتها بقدر ما يتحمل الكلام . وعلى ذلك فأوزاننا نسب أولى تتحمل من الأبيات الشعرية ما لا حصر له لأن أوزاننا تتمدد طولاً وقصرًا حسب تمدد فاعليتنا الشعرية مع حفاظنا على الإيقاع الذي يراعى النسب المحفوظة والتردد المحدد .

تفعيلاتنا إذن كم له مداه الذي يتفق وإيقاع اللغة المنطوقة . هذا الكم يحدد مداه ما يحدد مقابله اللغوي . فالعلاقة بينهما فيها مشاركة فحين يفرض عليك المنطوق مدى معينًا ، فإن التفعيلات تتحمل ذلك المدى . وحين تفرض عليك التفعيلات فواصل بين هذا المدى بسكتات التفعيلات بين وحداتها فإ - علا - تن ، فإن المنطوق يراعى هذه الفواصل وبذا يحقق الميزان قدرًا من المرونة تتفق والموزون . ومعنى ذلك أن الميزان ليس ثابتًا جامدًا في مقابل الموزون فالموزون له فاعليته التي يتقبلها ذلك الميزان وذلك لرحابته وفاعليته أيضًا . تلك طبيعة الميزان لا بد أن تتطوع لرحابة الوزن فتمثل ما به من قيم

الصوامت والصوائت مقطعية أو غير مقطعية وإلا لكان علينا أن نفرض أوزانًا لا حصر لها تتفق مع كل موزون وهذا غير مقبول ، ونحن نعلم أن حروفًا كثيرة تحمل قوة وضوح سمعى أقواها حروف المد ونعلم أن الحروف لا تتفق في المدى الزمني حين النطق ولا في القيم الصوتية الأخرى . وإذا كانت هذه الحروف تختلف قيمها في حديث نثرى فهل إذا وضعت في ميزان تحمل هذه الخاصية تمامًا ؟ نقول : إن حروف الميزان وإن كانت دلالات لغوية فإن لها من الخصائص الصوتية ما يختلف عنها لو كانت أصواتًا تأتي في حديث نثرى عابر .

إن حروف الميزان إما أن تكون نهاية الوحدات وهذه النهاية بها ما يوحى بالسكتة حقيقة فمعظم الوحدات المختارة نهايتها تكون حرف مد مثل : فإ - علا - فعو - عى أو نونًا : لن - تن - عى أو سينًا : مس وكل هذه النهايات المعبر عنها بهذه الأصوات تستطيع أن تحمل في ذاتها قيمًا مختلفة من ناحية المدة في الوقت ذاته من خلال السكتة . فالرحابة التي يخلقها المد والرنين الذي تخلفه النون والصفير الذي تخلفه السين كل ذلك كفيل أن يوازى بسكته تعادل بها أى مدى زمنى يحمله الصوت المقابل في المنطوق^(١) أى الموزون كما سنرى في الباب الأخير .

الحروف المد والحروف المقطعية قيم خاصة تفرق تنغيماً الأصوات الأخرى على مستوى الفاعلية الشعرية هذه القيم يستطيع الميزان أن يلاحقها وأن يمثلها مهما اختلف مداها . ونحن نعلم أن حروف المد وكذلك أبعاضها وأعنى الحركات تحمل قوة إسماع كبيرة فهي قمم المقطع عند اللغويين ومعلوم أنها أقوى أصوات العربية وضوحًا في السمع طويلاً كانت أو قصيرة ، لأن قوة إسماعها أقوى من قوة إسماع غيرها من الأصوات . وإذا كانت الحركات

(١) في الفصل الثاني من الباب الأخير حديث عن دور السكتة .

فما علاقة هذه الحروف أو الأصوات بالميزان ؟ كل إيقاع منطوق مهما تمثلت قيمه الصوتية فإن الميزان يمثل كما قلنا لأننا لم نعرف بوحدة مستعملين واحدة وإنما قلنا إن هناك مستعملين ومستعملين ومستعملين .

ولك أن تدرك واقعية الميزان من أن وقفاته تستخدم تلك الحروف التي تحمل قوة الإسماع سواء أكان انطلاقتها تاماً أو احتكاكياً أو أنفياً كالآلف أو الواو أو الياء أو السين أو النون أو الفاء وفي ذلك إيهام بأن تجريد الميزان تجريداً مطلقاً أمر ليس مقبولاً فيه وبين الموزون دلالات اتساق وهنا يتحقق القرب بين النظام والسياق أى الفاعلية الشعرية . أقول ذلك لعلمي أن الزخافات وإن كان تغييراً فإن لدى الموزون والميزان معاً ما يحقق قبولاً موسيقياً لتلك الزخافات التي ندرسها والتي لم يختل الإيقاع الموسيقي بوجودها بل زاد راحة وغنى . . إن لدى الميزان بعض قيم منها السكونية بين وحداته وهي تروم التغيير في حدود ما تسمح به وأن للموزون بعض قيم تخص أصواته بإمكان هذه القيم أيضاً أن تجعل ذلك التغيير سليم الوقع بما تحمله أصواته أحياناً من قوة إسماع وذلك دور من أدوار يقبل الزخاف على أساسه .

الكم إذن إطار أول لفهم الإيقاع الشعري والكم هنا هو كم تفعيلات معينة يؤكد اعتباره عندنا أن نهايته وبدايته محكومة بهذه التفعيلات وأن فكرة التمام والجزء والشطر والنهك في عروضنا العربي دليل اعتبار هذا الكم فلم يقل أن الجزء حذف عدة مقاطع أو عدة حركات وسكنات بل هو حذف تفعيلات أو تفعيلتين . ومثل ذلك ما يسمى بالشطر والنهك فكلاهما دلالات على اعتبار الكم الذي هو طول معين له حدوده التي يبدأ بها وينتهي . ولم يك وجود بعض الزخافات والعلل إلا تأكيداً لهذا الطول خاصة اللام منها والقبض تحديد لطول خاص بصورة من صور الطويل وكذلك الحين مع البسيط والحزم ظاهرة تؤكد إدراك الطول وأن التغيير منوط بكم معين فيه .

القصيرة تعطى قوة إيضاح سمعي فإن كمها إذا طال وأصبحت حركات طويلة أى حروف مد يعطى إيضاحاً أقوى ومن ثم كان لحروف العلة مهمة جليلة في اللغة العربية وعلى وجه الخصوص موسيقاها حيث تعتبر أساساً لقوة الإسماع في هذه اللغة الراسخة القدم في تاريخ المشافهة .

وقريب من حروف المد الحروف المقطعية لأن لها قيمةً سمعية خاصة والحروف المقطعية هي تلك الصوامت التي تأتي قمماً مقطعية قد تأتي في قوة الإسماع بعد الحركات ، وهي الميم والنون واللام والسين والزاي والصاد والفاء والياء والذال ويطلق على الحروف التي بقوة إسماعها الحروف الانطلاقية ومعنى الانطلاق خروج الهواء عند النطق بصوت من الأصوات دون توقف حتى يجاوز مخرجه الفم والأنف . ويتحقق الانطلاق عند النطق بالحركات كما يتحقق في عدد من السواكن التي تُعرف بالسواكن الانطلاقية وعند النطق بهذه السواكن تتدخل الأعضاء الصوتية لتشكيل عمر الهواء بحيث يحدث عند مروره أثراً مسموعاً يخالف الأثر الذي يحدث عن النطق بالحركات^(١) . إذن فالانطلاق إحساس بقوة الإسماع والصوامت يمكن أن يكون انطلاقتها أنواعاً فهناك انطلاق أنفي ويقصد به الأنفي خروج الهواء من ممره بالأنف ويحدث عند النطق بالميم أو النون وانطلاق جانبي وهو انطلاق الهواء مع جانبي اللسان أو أحد جانبيه كما يحدث في نطق السلام وانطلاق احتكاكي ويقصد به انطلاق الهواء من الفم انطلافاً غير جانبي على أن تضيق الأعضاء الصوتية العليا مجراه بحيث يحدث احتكاكاً مسموعاً ويحدث هذا في عدد كبير من السواكن كالفاء والسين والزاي والصاد تلك الحروف لها قيم سماعية خاصة على مستوى الإنشاد وبديهي أنها تختلف في النسبة من ناطق إلى ناطق لكنها في جملتها تحمل قوة إسماع يميزها عن غيرها .

لقد تأتى للاقتطاع أن يكون وسيلة موسيقية أساسها التحول من كم إلى كم آخر ولأن الجزء اعتبار كمى يتأتى عن طريق الاقتطاع فإننا نرى أن وسيلة الاقتطاع لاتحدها النهاية وحدها فكما يكون الاقتطاع من آخر الإطار يكون من أوله وذلك يعطى حركة لتصور الزحاف والعلة .

نحن حين نوافق على تصور الاقتطاع على هذا الأساس فإنه يقابلنا رأى علمى للدكتور عبدالله درويش ، يقول فيه :

« يمكننا أن نتوسع خطوة أخرى فى تعريف المجزوء فلانكتفى كما يقول العروضيون بأنه ما حذف منه عروضه وضربه بل نقول : إنه يشمل ذلك ويشمل أيضاً ما حذف منه صدر كل من شطريه أى التفعيلة الأولى من كل منهما وسوف لا يودى هذا الرأى إلى فرق عملى فى مثل الكامل أو الرجز لكنه يودى إلى فرق عملى فى مثل الخفيف الذى أصل شطره :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ويكون له مجزوءان :

الأول ما يعرفه العروضيون بمجزوء الخفيف وهو :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن

والمجزوء الثانى يكون على هذه الصورة :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وهو ما يُعرِّفه العروضيون باسم المجتث وإذا أضفنا إلى ذلك التخلص من الدوائر أمكننا أن نستغنى عن كلمة المجتث فى العروض اكتفاء بإدماجه فى مجزوء الخفيف بعد تعديل تعريف المجزوء ومثل هذا يقال فى المنسرح الذى شطره مستفعلن مفعولات مستفعلن فله مجزوءان :

الأول : ما عرِّفه العروضيون باسم مجزوء المنسرح وهو :

مستفعلن مفعولات مستفعلن مفعولات

والمجزوء الثانى يكون على هذه الصورة :

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن

وهو ما يُعرِّفه العروضيون باسم المقتضب . وبهذا تكون قد اختصرتنا أسماء البحور ، ويدهى أن ذلك لايعنى إهمال الشعر العربى الذى على وزن : مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن .

أو على وزن :

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن ؛ أى ما يعرفه العروضيون باسم المجتث أو المقتضب ، بل نكون قد أدمجنا تبعا لهذا المنهج هذين البحرين فى بحرین آخرين هما الخفيف والمنسرح ^(١) .

فكرة الجزء إذاً على أساس من الكم يجب أن تطلق لأن الاقتطاع اختصار وما أظن أن اقتطاعاً من البداية يخالف اقتطاعاً من النهاية ما دمنا قد التزمنا به وأسسنا من خلاله إيقاعاً يوحى بالجزء . فحديث الدكتور عبدالله حديث علمى جاد ؛ لكننا نأخذ عليه تخلصه من الدوائر وحسابه أنها تفرس نوعاً معيناً من الجزء فحسب . إن ما قال به الدكتور عبدالله مأخوذ لاشك من نطاق دائرة إذ هو اقتطاع منها . وإذا صح اقتطاع هذا الجزء من دائرة معينة ، فإن اقتطاعه بنفس الكم من دائرة أخرى لا يوحى بالتباين مطلقاً مع إطلاقنا لتصور الجزء أى الاقتطاع حيث تقتطع بحركاً من بحر فهل فى ذلك معنى لشابه الإيقاع حين الاقتطاع ؟ تلك مسألة نعود لها فى نهاية هذا الفصل .

ولكن هل هذا الكم جماع لتفعيلات دون ضابط لها ؟

أقول إن إيقاع الشعر العربى لم يتح للتفعيلات السباعية حين تكوينها بحراً من البحور أن تزيد عن ست تفعيلات فى الشطرين .. وقد تعرض التفعيلة لاختلافها فى العدد منوط بالتفعيلات السباعية أيًا كان اختلافها فإذا كانت التفعيلات خماسية أو أحدها سباعى والآخر خماسى فإن أقصى مدى تكونه هذه التفعيلات هو الورود أربع مرات فى كل شطر .

والممثل لهذه الظاهرة بحران الطويل والبسيط .

١ ٢ ٣ ٤
فالتطوير فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن إلخ

ونظرة إلى فعولن نستطيع أن نلمح منها خفاء التركيب الوارد من تردها حتى نستطيع القول بأن فعولن ما هي إلا جزء مفاعيلن إذ هي مفاعي وكأننا بالبيت هكذا مفاعي مفاعيلن مفاعي مفاعيلن .

١ ٢ ٣ ٤
وبالسبب مستفعيلن فاعلن مستفعيلن فعولن

وإن نظرة أيضاً إلى فاعلن نجعلنا نلمح خفاء تركيبها مع مستفعيلن لأن فاعلن نحس أنها جزء من مستفعيلن إذ هي تفعولن وكأننا بالبيت هكذا .

مستفعيلن تفعولن مستفعيلن تفعولن

الكم مختلف بين التفعيلتين حيث وحدات مستفعيلن ثلاث ووحدات تفعولن اثنتان ، والتجاوب موجود حقيقة في البحور التي يتضح تركيبها وهذه لا ترى فيها سمة التجاوب من ناحية الإيقاع بمعنى أن تفعيلية واحدة هي التي تتردد ولكن الثانية تردها موجود أو غير موجود ومن ثم فنسميها بالتركيب أفضل من التجاوب وأعني بذلك :

الخفيف الذي هو فاعلاتن مستفعيلن فاعلاتن ... والمنسرح الذي هو مستفعيلن مفعولات مستفعيلن وكذلك المجث والمضارع والمقتضب .

ويبدو لنا أن إدراج بحري المديد والسريع في إطارى الرمل والرجز ممكن كما تؤذن بذلك الفاعلية الشعرية مع تجوز في النظر إلى الدائرة المفروضة لهذه الصور عند التحليل ومعنى ذلك أنهما من البحور المتماثلة في مفهومنا .
الوحدات إذا كم معين له حدوده وأن ما يحدث من زحافات أو علل لنهايتها إنما هو من قبيل الضبط الإيقاعي للبحر ليتفق مع الفاعلية الشعرية التي وضعت

وعلى أساس من كم التفعيلات تماثل التفعيلات وتركيب المركب قد يتجاوب ولا يتجاوب . فكيف يكون ذلك ؟

بحور الشعر العربي إذا تكررت بذاتها داخل عدها المطلوب سميت بحوراً متماثلة ومثالها بحر الكامل والوافر والرمل والمتقارب والمتدارك . حيث وحدتنا واحدة متكررة مثل فعولن فعولن فعولن . وفي بحث لى قلت^(١) على سبيل التجوز مع إدراك خاص لدور الوند المجموع إننا نستطيع أن نشبه البحر المتماثل بلحن موسيقى يؤدي عن طريق آلة موسيقية واحدة . وهنا نقول أن الزحاف إذا دخل على هذه التفعيلات فإنه يحدث تغييراً محدداً لإيقاع هذا اللحن . هذا التغيير يقبل لأنه كسر لنمطية التكرار . فحين تتوالى فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فإن كسر هذه النهاية يتأتى أمره عن طريق قبض الخامس الساكن أي حذفه فأقول فعولن فعولن فعولن ... إلخ . وهنا فالزحاف يسمح بتأثير ما في الكم ولكنه ليس تأثيراً كبيراً لأنه تطوير في حدود تفعيلية هي بذاتها أساس للكم كله .

وقلت : إن هناك بحوراً مركبة وهي التي تتكون من تفعيلتين مختلفتين . وقد شبهت تلك البحور على سبيل التجوز باللحن الذي يؤدي عن طريق عدة آلات لا آلة واحدة . ومثلت لها بالطويل والمنسرح والبسيط والمضارع والخفيف والمجث والمقتضب على أن هذه البحور المركبة منها التجاوب ومنها غير التجاوب . ومنها ما يخفى تركيبه حتى يقرب من التماثل وما يتضح تركيبه وضوحاً بيناء .

والبحور التي يخفى فيها التركيب هي تلك البحور التي تتجاوب فيها التفعيلية أي أن رقم (١) فيها يأتي موازياً رقم (٣) ورقم (٧) يأتي موازياً لرقم (٤) .

(١) بحور الشعر العربي بين التماثل والتركيب ، مجلة الشعر ، العدد العاشر ، أبريل سنة ١٩٧٨ م .

ومكان التغيير أو المزاخفة هو ما وضعنا عليه العلامات (X) ولحسن تلاحظ
بقاء الوحدات في حدودها مع نقص ما فيها .

والملاحظ على فاعلية هذا البحر قلة تمام تفعيلاته المثلى وكان المزاخفة
أساس موسيقى فيه لأنها مفرق إيقاعي تبتعد بالرجز حتى لا يكون في مساواة
الكامل المزاخف إيقاعياً ، وهذا يؤكد أن المزاخفة تحدث توازناً موسيقياً مميز به
بحراً عن بحر . فهد البحر كثير الزخاف بالرغم من موسيقيته الباقية فكيف
ذلك ؟ هل بقاء الورد المجموع وسيلة يحافظ على موسيقيته بمعنى أن كثرت
الواردة أساس الإيقاع وحدها ؟ اعتقد أن ذلك بعض جواب وتفسير يراعى دور
الكمية في الإيقاع الشعري . ولنا هنا ملاحظة نرى فيها أن تجاور وتدين أو عدة
أوتاد أمر مقبول ووارد في بحر الرجز أو أى بحر يحوى تفعيلته بينما لا يكون
ذلك التجاور بنفس القبول في بحر أخرى وإن جاء فمع ورود زخاف قليل
الشيوخ والاستخدام وذلك كقبول قبض مفاعيلن الثانية أو الخامسة في بحر
الطويل .

والصورة المثلى لبحر الطويل يمثلها هذا الميزان الذى عروضه^(١) مقبوضة
دائماً على حين يأتى الضرب مفاعيلن أو مفاعى أو مفاعيلن وبينه غير المزاخف .

ألت فحيت ثم قامت فودعت فلما تولت كادت النفس تزهق^(٢)
ألم مت فحي يت ثم م قا مت فود دعت
فعو لن مفا عى لن فعو لن مفا علن
فلم ما تول ألت كا دتن نف ستر هقو
فعو لن مفا عى لن فعو لن مفا علن

(١) التصور السابق معناه أن للطويل عروضاً واحدة وثلاثة أضرب . ولقد ذكر الخطيب التبريزى أن الأخفش
راد ضرباً رابعاً وهو المقصود بإسكان اللام مفاعيلن ، والبيت الذى رواه الأخفش مقيداً رواه الخليل

مطلقاً . الكافى ص ٣٥ .

(٢) ديوان الحماسة ، ص ٩ .

حدك لبدء بيتها ونهايته وإذا أردنا أن نذكر طبيعة الزخاف فى هذه البحور نقول
إن رصد الزخاف وتمثله على مستوى البحور المتماثلة أيسر وأسهل لأن ضابطه
محدد حيث التفعيلة واحدة بينما يصعب ضابط الزخاف فى البحور المتماثلة
بمعنى أن زخاف البحر المتماثل مكانه الرقمى ثابت ، أما زخاف البحر المركب
فسوف يثبت فى تفعيله ويختلف فى أخرى لاختلاف التفعيلتين اللتين تكونان
بيتاً واحداً وسوف نرصد عديداً من الأبيات ممثلة لكافة الزخافات لتدرك أن
الكم الأمثل للبحور يتيح فى فاعلية الشعر تنازلاً بقدر ما للصلة الموجودة بين
النظام والسياق أى بين الميزان والمنطوق . ولنبدأ ببحر الرجز .

وصورته المثلى الإيقاعية التى وصلت إلى حد التنظير . موزونها التام :

(١) دار لسملى إذ سليمى جارة ففر ترى آياتها مثل الزبر

دا	رن	لس	مى	إذ	سلى	مى	جا	رتن
مس	تف	علن	مس	تف	علن	مس	تف	علن
قف	رن	ترى	آ	يا	تها	مث	لز	زبر
مس	تف	علن	مس	تف	علن	مس	تف	علن

والموزون المزاخف بيته^(٢)

مقتحماً على المكان الأهل يخال طول البحر عرض الجدول

مق	ت	حمن	علل	م	كا	نل	أه	ولى
مس	ت	علن	متف	علن	مس	تف	علن	علن
يخا	ل	طو	لك	بع	رعر	ضل	جد	ولى
متف	علن	مس	تف	علن	مس	تف	علن	علن

(١) الكافى ، ص ٧٧ .

(٢) الكافى ، ص ٧٧ .

ومزاحفه

فواكبدا من حب من لايجنبني ومن زفرا ت مالهن فناء^(١)
 فوا ك بدا من حب بمن لا يحب بني
 فعو ل مفا عى لن فعو لن مفا عى
 ومن ر فوا تن ما لهن ن فنا عو
 فعو ل مفا عى لن فعو ل مفا عى

والملاحظ على هذا البحر أن مزاحفه فعولن فيه هي الأساس ... فما بين قبض لها إلى خرم وثلم والخرم في هذا البحر وارد بصورة ليست بالقليلة والقارئ لديوانى الحماسة والمتنبى يجد ما يؤكد ذلك . أما مزاحفة مفاعيلن التى ليست ضرباً أو عروضاً . فكف وقبض يمثلان ندرة فى الاستخدام ، لأننا لو استخدمنا قبضها فإن تواليا للأوتاد يصل بعدها إلى ثلاثة وهو توالٍ لا يقبل إيقاعياً فى بحر يقوم أصلاً على التجاوب وإن كانت هذه الظاهرة واردة فى ديوان طرفة بن العبد سبع مرات . وبعض ما يرد من قبض أو كف يمكن إكماله إنشادياً بإشباع الحركة .

أما الكامل فمتعدد الأطوال حيث يأتى تاماً ومجزؤاً والجزء له تصورات مختلفة باعتبار نهايته وصورته المثلى :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وبيته :

وإذا^(٢) صحوت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلى وتكرمى

وإذا	صحو	ت	فما	أقص	صرعن	ندى
متفا	علن	متفا	علن	متفا	علن	علن
وكما	علم	تشما	ثلى	وتكر	رمى	
متفا	علن	متفا	علن	متفا	علن	

(١) ديوان مجنون ليلى ، ص ٤١ .

(٢) الكافى ، ص ٥٨ .

أما مزاحفة فيته^(١) :

حلو الثنى والثنايا لم يزل لى منهما العسال والمصول

حلوت تنن نى وث ثنا يالم يزل
 متفا عىلن متفا عىلن متفا عىلن

لى من همل عس سا لول مع سو لو
 متفا عىلن متفا عىلن متفا عىلن

والملاحظ على هذا البيت المزاحف أنه صورة مثالية لبحر الرجز ففاعلية الموزون قُرِبت من مثالية الميزان دون ارتباط بين الموزون وميزانه وقد علمنا أنه من النادر أن يأتى الرجز غير مزاحف فمزاحفه تفريق له عن صورة الكامل المزاحفة كلية ، وهنا ندرك ملاحظة فى الكامل أنه من النادر أن يخلو بيت من المزاحفة . كما أنه من النادر أيضاً أن يزاحف بيت كله والملاحظ فى الكامل مزاحفاً وغير مزاحف ثبات العد لما يسمى بالوتد المجموع .

أما بحر البسيط . . فمع إتيانه تاماً فإن عروضه لازمة الخبن وليس الخبن بلامم إذا جاء مجزؤاً وبيته الكامل يوحى بالتجاوب أما بيته المجزؤة فليس فيه إلا التركيب والتجاوب فى تفعيلية واحدة فقط وهذا نموذج لبيت كامل خال من المزاحفة .

يا حار^(٢) لا أرمين منكم بداهية لم يلقها سوقة مثلى ولا ملك

يا حار لا أرمين منكم بداهية لم يلقها سوقة مثلى ولا ملك
 مس تف عىلن فا عىلن مس تف عىلن

لم يل قها سو قتن قب لى ولا ملكو
 مس تف عىلن فا عىلن مس تف عىلن

(١) ديوان أبى الفضل بهاء الدين رهير ، ص ١٦٠ .

(٢) الكافى ، ص ٣٩ .



وبيته^(١) المزاحف

لقد خلّت حجب صروفها عجب فأحدثت عبراً وأعقبت دولا

ل قد خ ل ت ح ق ب ن ص ر و ف ه ا ع ج ب
م ت ف ع ل ن ع ل ن ف ع ل ن م ت ف ع ل ن ف ع ل ن
ف ا ح د ث ت ع ب ر ن و ا ع ق ب ت د و ل ا
م ت ف ع ل ن ف ع ل ن م ت ف ع ل ن ف ع ل ن

والواضح هنا كثرة الأوتاد وتواردتها ثنائية . ومن ملاحظاتى فى ديوان المتنبي وديوان طرفة وكذلك الحماسة وجدت أن التفعيلة الأولى والثانية إذا رُوحتا فإن الثالثة من النادر أن تزاحف ؛ وعلى هذا فوجود بيت مزاحف كله أمر نادر الوجود . ومن النادر أيضاً البدء بطنى هذا البحر أى بِمُسْتَعْلِن ؛ لأننا نكون قد قبلنا هذا التتالى ٥ / ٥ /// ٥ /// أى وحدتين من نوع الفاصلة الصغرى وحين تكون المحافظة على التفعيلة الثالثة مستعملين فلعل ذلك تعويض لنقص وارد وراءها .

أما الوافر :

فإن تمامه لا يعتمد فى الفاعلية الشعرية غير ست تفعيلات ينقصها أو يعتريها ما يسمى السقطف وفيه تحول تفعيلة مفاعلتن إلى مفاعل ، وتحول إلى فعولن لدى دارس العروض وإن كنت أرى إبقاءها مفاعل ؛ ليعلم أننا فى إطار بحر متماثل النغم لامركبه لأنه لاعلاقة بين فعولن ومفاعلتن ولنا فى الدائرة ما يؤكد تصور مفاعل حيث فعولن ليست وحدة تدور على قطر دائرة الوافر والكامل . هذا البحر له عروضان وثلاثة أضرب ونحن نسجل الآن أكبر صورة مثالية له ومقابلها المزاحف ومن مثاله التام^(٢) :

(١) الكافى ، ص ٤٤ .

(٢) شرح ديوان المتنبي ، ج ٢ ، ص ٤٣٧ .

أغار من الزجاجاة وهى تجرى على شفة الأمير أبى الحسين

وتقطيعه :

ا غ ا ر ع ل ز ر ج ا ج ت و ه يت ج ر ي
م ف ا ع ل ن م ف ا ع ل ن م ف ا ع ل ن
ع ل ي ش ف ت ل أ م ي ر ا ب ل ح س ن ي
م ف ا ع ل ن م ف ا ع ل ن م ف ا ع ل ن

ومزاحفه :

أقول^(١) لها وقد طارت شعاعا من الأبطال ويحك لن تراعى
أقو للها وقد طارت شعاعا
م ف ا ع ل ن م ف ا ع ل ن م ف ا ع ل ن
م ن ل أ ب ط ا ل و ي ح ك ل ن ت ر ا ع ي
م ف ا ع ل ن م ف ا ع ل ن م ف ا ع ل ن

ويلاحظ هنا ثبات كم الوند المجموع مع تغير فى الوحدة (الفاصلة الصغرى) بتحويلها إلى ما يساوى سيبين وذلك ما يسمى مزاحفة العصب ، وزحاف العصب هو الزحاف الوارد والمقبول إيقاعياً . وهناك زحاف العقل وفيه تتحول مفاعلتن إلى مفاعلن وله بيت لدى العروضيين لا أرى قبولاً له فى إطار الوافر وهو :

منازل لغرتنا قنار كأنما رسومها سطور^(٢)

وكل تفعيلاته مفاعلن ؛ فلماذا إدراجه ضمن الوافر إليس أولى به أن يدرج فى إطار الرجز وقد وجدت له بعض التفعيلات فى ديوان المتنبي ؛

(١) ديوان الحماسة ، ج ١ ، ص ٣٠ .

(٢) الكافى ، ص ٥٥ ، العقد ، ج ٥ ، ص ٤٨١ .

ومعنى ما سبق أن عقل مفاعلتن أمر نادر . والندرة هنا دليل على أنه مكروه
إيقاعياً فى الوافر ، لأننا لو قبلناه فى تفعيلات البيت كلها لكان رجزاً كما
قلت .

أما ما يسمى النقص بأن تتحول مفاعلتن إلى مفاعيل فهذا أيضاً لا يتصور
اعتبار الكم فيه وليكن بيت العروضيين مصداقاً لهذا الحكم :
لسلامة^(١) دار بحفير كباقي الخلق السحق قفار
فهذا البيت آت على هذا التصور :

مفاعيل مفاعيل مفاعيل . وهنا نجد تركيباً ليست فيه قدرة تحافظ
على إيراد نسب زمنية محددة وذلك ما يمثل تصور الإيقاع هكذا :

مفاعيل مفاعيل مفاعيل مفاعيل

وتبقى مزاحفات التفعيلة الأولى والتي تأتى فاعلتن مقولن وهذا قصم
لها . وتأتى فاعلتن وهذا عقص لها وتأتى فاعلتن وهذا جعم لها وكل هذه
تغييرات سوف تدرس فى مكانها عند دراسة ما يسمى الخرم .

ونأتى إلى بحر المديد وهو ثمانية أجزاء حسب الدائرة لكن الإطار الكبير
المستخدم لا يزيد عن جعل البيت ست تفعيلات .

فاعلتن فاعلتن فاعلتن فاعلتن فاعلتن فاعلتن

ونموذجه الكامل غير المزاحف :

بالبكر^(٢) انشروا لى كليباً بالبكر أين أين الفراء

وتقطيع وحداته

يا لبك رن ان شرو لى كلى بن
فا علا تن فا علن فا علا تن
يا لبك رن اى نأى نل فرا رو
فا علا تن فا علن فا علا تن

وقد وجدنا أن هذا البحر يمكن إدراجه فى إطار بحر الرمل .

ومن زحف هذه التفعيلات نعلم أنه يلحقها ما يسمى الخبن والكف
والشكل لكن لكل ذلك إحكام خاص سيظهر حين عرضنا لما يسمى بظاهرتى
المعاقبة والمراقبة حيث مكان الزحاف منوط بحكم خاص .

ومن أبياته المزاحفة قول طرفة بن العبد^(١) :

أشجاك الربيع أم قدمه أم رماذ دارس حممه

وتقطيعه :

أشجا كر رب ع أم ق دمه
ف علا تن فا علن ف علن
أم رما دن دا رسن حممه
فا علا تن فا علن فاعلتن

والملاحظ على هذه القصيدة التى تبلغ أربعة وعشرين بيتاً لطرفة أن
عروضها محدوفة مخبونة وضربها كذلك وأن فاعلتن قد رُوِّجَتْ بالكف إلى
فاعلات ست مرات وقد رُوِّجَتْ خَبْنًا وكفًا مرة واحدة (فعات) والجدير
بالملاحظة التزام فاعلتن بها فلم تأت فعلن مرة .

أما المنسرح فإنه من البحور المركبة التى استخدمت فى التفعيلة مفعولات
مفروقة الوند وضرب هذا البحر بعيداً عن الدائرة فى صورته الكبرى مطوي

(١) ديوان طرفة بن العبد ، ص ١٤٨

(١) العيون الغافرة ، ص ٦٠ .

(٢) الكافى ، ص ٣١ .

أبدًا ومعنى ذلك أن رحاف ضربه لازم ؛ ومن هنا يأتي على هذا النحو التام الذي بيته^(١) :

إن ابن زيد لارال مستعملًا للخير يفشى في مصره العرفا وتقطيعه :

إن بن نزي دن لا زال مس تع ملن

مس تف علن مف عو لات مس تف علن

لل خي ريف شى فى مص ر هل ع رفا

مس تف علن فع عو لا ت مس ت علن

والمزاحفة فى هذا البيت مطلوبة لضرب ذلك التوالى لوحداث السبب قلوا فرضنا تمامًا لوحداثه لكان المنظور كالاتى :

مس تف علن مف عو لا ت مس تف علن

فإن تواليا للوحدات يصل به إلى هذا الحد : مف عو لا ت مس تف ؛ أى إلى خمسة أسباب يقطعها متحرك وذلك إذا رفضنا متوالية النطق (لات) المسماة بالسوتد الفروق ومن هنا فنحن نلاحظ أن مفعولات غالبًا ما تراخف إلى مفعلات وأن مستعلن طويت فى الضرب دائمًا أى مستعلن وبذا يكون التصور :

مف علا ت مس تعلن

ويقابلنى فى ديوان الحماسة بيتان فى وزنهما غريبة : الأول :

قاتلى^(٢) القوم ياخزاع ولا يدخلكم من قتالهم فُشَلْ

وغريبة الامر أن مستعلن الأولى جاءت تفعلن ولعلها فقاتلى والبيت التالى كسابقه وهو^(٣) :

من رأى يومنا ويوم بنى التيم إذا التف صيقه بدمه^(٤)

(١) الكافى ، ص ١٠٣ .

(٢) ديوان الحماسة ، ص ٤٧ ، ج ١ .

(٣) ديوان الحماسة ، ج ١ ، ص ٤١ .

(٤) هذا مقصود الخرم الذى يدخل متعلن المحذوفة حيث يحذف متحرك السوتد المجموع .

فقد جاءت مستعلن الأولى متفعلن أيضًا وهامش هذا البيت يقول صاحبه فيه : من رأى على معنى يامن رأى وهو تام الوزن لأن البيت من المنسرح . والمدرک لهذا البيت يجده قد تحول إلى صورة من صور الخفيف . وتلك مسألة واردة لأن فرق السوتد موطنه واحد مع التصورين . والبيت الاول أيضًا لو تصورنا نقصه لا يمكن جعله من الخفيف .

وفى بحر الهزج الذى تفعيلاته مفاعيلن ، نجد أن الجزء أساس فى وروده وهذا مخالف للنظام وتلك صورته الموجودة حين يأتى مجزوءاً وبيتها^(١) :

عفا من آل ليلى الشهب فالاصلاح فالغمر

والتقطيع :

عفا من آ للى لى شه

مفا عى لن مفا عى لن

بقل أم لا حفل غم رو

مفا عى لن مفا عى لن

وإذا رُوحفَ هذا البحر فإن من رحافه القبض والكف أى كل ما حدث لمفاعيلن فى الطويل ويجوز فى تفعيلته الأولى الخرم وهو مكفوف يكون الخرم خرمًا وإن قبض يكون الخرم شترًا .

وتلك صورة لتصوير زحافين له : القبض والكف .

والكف يمثل هذا البيت من ديوان طرفه^(٢) :

الا باء بى الطيى الذى يبرق شفقًا

وهى مفاعى ل مفاعى لن مفاعى ل مفاعى لن

(١) الكافى ، ص ٧٣ .

(٢) ديوان طرفه ، ص ١٥ .

وبيت القبض كما يذكره صاحب الكافي^(١) هو :

فقلت لاتخف شيئاً فما عليك من بأسٍ
فالتقطيع مفاع لن مفاع لن مفاع لن مفاع لن
ومثله قوله طرفه^(٢):

فعرق فالرماح فاللوى من أهله قفر
فقد جئ فيه بمفاعلن .

ونحن نلاحظ على هذا البحر أن ندرة صورته وما يحوطه من جزء يوجدان إحساساً خاصاً بأن الإيقاع الموسيقي بعيداً عن النظام يجعل هذا البحر قريباً من الوافر . لقد حاولت الفاعلية الشعرية أن تجعل من زحافات الوافر ما يقربه من الهزج كذلك جعلت مزاحفة الهزج قرينة الوافر وإن كانت قليلة فيه . ألا يمكن أن يكون في ذلك مبرر لجعله تصوراً من تصورات الوافر ؟ إن فصله وحده يؤكد ندرته حيث لا مبرر لندرة بحر من الناحية الموسيقية مادام إيقاعه منتظماً بينما اعتباره في إطار الوافر يؤكد كثرته على أن هناك ما يبرر جعله من مجزوء الوافر وهو أن الوافر نفسه لم يرد مجزوءاً إلا نادراً ؛ ففي ديوان البهاء لم يعثر على بيت واحد للوافر مجزوءاً برغم كثرة المجزوءات لديه فهل معنى ذلك أن ندرته راجعة إلى الاستغناء بالهزج عنه ؟ ونحن نلاحظ أيضاً أن زحاف الكف فيه يميز هذا المجزوء حيث يكون خفيفاً مقبولاً^(٣).

لماذا لاعتبر أن أصل تفعيلاته مفاعلتن ثم سكتا الخامس فصار مفاعيلن . ويمكن أن يحذف السابع بجوار ذلك فتصير مفاعلت أو مفاعيل . تلك قضية

(١) الكافي ، ص ٧٤ وقد ورد البيت أيضاً في العيون الغافرة ، ص ٦٤ ، ٦٥ .

(٢) ديوان طرفه ١٧٣ .

(٣) راجع نص صفحتنا عن بنى ذهل من ديوان الحماسة ، ص ٥ ، ونصاً لبهاء زهير ، ص ٤٠-٤١ زاحف معظم أبياته وجمع فيه بين الكف والقبض في تفعيلته واحدة في بيته : ألم يوقظك من ذكر وبالله من سحر ويسلو أن خصوصية الهزج مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بكفّه .

تحتاج إلى تأنٍ ولن يصعب منها أن هذا من دائرة ذلك من أخرى ؛ فإن منظور الدائرة يسجل في نظامه قيماً متحركة تسمح للفاعلية الشعرية أن تجد فيها كينونتها ، وقد بينا أنه لا مانع لدائرة ما أن تحمل أكثر مما فيها من بحور .

وبحر الرمل تتعدد صورته ورغم أن الدائرة ترصد كمالاته يصل إلى تكرار فاعلتين ست مرات في البيت الواحد فإن هذا البحر لم يحدث أن جئ به تاماً مطلقاً في عروضه وضربه معاً وها نحن نقدم أكبر إطار له وبيته^(١):

مثل سحق البرد عفى بعدك الـ قطر مغناه وتأويب الشمال
وتقطيعه :

مث لسح قل بر دفع في بع دكل
فا علا تن فا علا تن فا علا
قط رمغ نا هو وتا وى بى شما لى
فا علا تن فا علا تن فا علا تن

ومن مزاحفات هذا البحر الحين والكف والشكل . وظاهرة المعاقبة واردة في هذا البحر . وهذا بيت مزاحف له^(٢):

فله هيبه من لا يترجى وله جود مرجى لا يهان

وتقطيعه :

فاعلتن فاعلتن فاعلتن فاعلتن فاعلتن فاعلتن

والغريب هنا أن البيت جاءت عروضه سالمة تامة فلم يحذف سببه الخفيف كما تصور العرضيون وجوده . والملاحظ على زحاف هذا البحر الشائع أن الحين أساس فيه حتى لتكاد الصورة المزاحفة تغطي على الصورة المثلى . ولقد أكثر من هذا لبحر البهاء زهير في ديوانه إكثاراً بالغاً ، ونحن في حديثنا عن

(١) الكاف ، ص ٨٣ .

(٢) ديوان الحماسة ، ص ٣٧٣ .



بحر المديد تصورنا إدراجه تحت الرمل ويؤكد هذا أن مزاحفات الرمل هي ذاتها
مزاحفات المديد ومحتررات زحافهما بين القلة والكثرة دليل على تقاربهما كما
أن هناك نصوصاً مجزوءة يحثار القارئ في نسبتها إلى أحد هذين البحرين من
ذلك قصيدة :

طاف يبغي لحوة من هلاك فهلك

ومعارضة لها للبهاء زهير في ديوانه ص ١٢٢ وواضح أن الزحافات
الأخرى غير الخبن في هذا البحر قليلة . أما بحر السريع فهو بحر حسب دائرته
مركب حيث تشكل تفعيلتان مستفععلن ومفعولات : الأولى مجموعة الوند
والثانية مفروقة الوند . ويتكون في صورته المثلى المفترضة من ست تفعيلات
لاتتكرر على سبيل التجاوب حيث يأتي مكوناً من مستفععلن مستفععلن
مفعولات .

ومفعولات هذه لم تأت بصورتها هكذا مطلقاً - لاعروضاً ولاضرباً - فإن
أكبر صورة لهذا البحر رغم تعدد صورته لا يكتمل عروضها ولاضربها وهي :
أزمان^(١) سلمى لا يرى مثلها الر راؤن في شام ولا في عراق

وتقطعيها :

أز	ما	نسل	مى	لا	يرى	م	لهر
مس	تف	علن	مس	تف	علن	مف	علا
را	ؤ	نقى	شا	من	ولا	فى	عرا ق
مس	تف	علن	مس	تف	علن	مف	علا ن

والملاحظ هنا أن فرق الوند المفترض في التفعيلة لا استخدام له من الناحية
الإيقاعية ومن ثم لا حسان له فلماذا تصور التركيب والانفراد ! إننا قد تصورنا
السريع صورة من صور الرجز وإذا كانت حجة فرق الوند قائمة علينا فإن

(١) الكافى ص ، ٩٥ .

أعدائه في صورة السعريه جعل منه حجة غير مؤكدة في هذا البحر على
الخصوص . وها نحن مرة آخر نقف من حدود النظام وقفة تجعل فيه الفاء
الشعرية المتصلة بالواقع ذلك النظام غير مطابق في بعض الأحيان للواقع
فرق ما بين النظام والسياق . وهو فرق طبيعي لا غبار عليه ولا يقلل من
النظام العروضى أو الدوائر .

وزحافات هذا البحر هي زحافات البسيط والرجز أى الخبن والسطى
ويضاف زحاف جار كالمعلمة خاص به وهو الكشف لاتصاله بما يسمى ال
المفروق ، وكذلك يضاف إليه زحاف لازم هو الوقف . والملاحظ أن زحاف
عروضه وضربه من قبيل الزحافات اللازمة فليس أمامنا إذن إلا رصد هذا الب
بصورة داخل الرجز وذلك إلى أن تنأت لنا تفعيلة مفعولات في قافية وهذا
غير طبيعي إذا اعتبرنا عروضه وضربه - دون تدوير - مكان وقفه ، لا
لأنه الوقف على متحرك إلا على سبيل التدوير .

ومن آياته الزاخفة مايل^(١) :

كلهم أروغ من ثعلب ما أشبه الليلة بالبارحه

وتقطعيه :

كل	ل	هو	ار	و	غمن	ثع	لب
مس	ت	علن	مس	ت	علن	فا	علن
ما	أش	بهل	لى	ل	تبل	با	رحه
مس	تف	علن	مس	ت	علن	فا	علن

إحساسنا إذن ببحر السريع لا يمكن أن يشكل من خلال مسمى السو
المفروق لعدم وجوده فيما ورد له من صور في شعر العرب .

(١) ديوان طرفة ص ٣٦ ، وتلك القصيدة نموذج لزخافة السريع ونماذج في بحر السريع كثيرة في الأبيات
التي وردت له .

أما بحر المتقارب فهو من البحور التي تفعيلاتها خماسية مكروية وأكبر وجود لهذا البحر أن ترد تفعيلاته ثمانى مرات فى البيت كله هذا التصور الكامل له وجود فى الشعر وبيته^(١):

فأما تميم تميم بن مرٍّ فالفاهم القوم روى نياماً
فأم ما تمى من تمى مب نمر رن
فعو لن فعو لن فعو لن فعو لن
قال فا همل قو مرو بى نيا ما
فعو لن فعو لن فعو لن فعو لن

ويجوز فيه من الزحاف ما جاز فى الطويل إلا التى فى ضرب البيت الاول والتى يليها ويجوز فى فعولن التى فى العروض الحذف فتصير فعل^(٢). لكن زحافه الواضح هو القبض وهذا كثير فيه مثل قول الشاعر^(٣):

أفاد فجاد وساد فراد وقاد فذاد وعاد فافضل
فعول فعول فعول فعول فعول فعول فعول فعولن

والمزاحفة هنا ثابتة مع ثبات السوتد وقد جاءت العروض كأنها جزء غير مستقل بالإيقاع بينما منح الضرب رنة الإيقاع الوحيدة حيث اكتملت فيه التفعيلة ووقف عليه الساكن . ويقابلنا فى عروض هذا البحر ظاهرة غريبة مؤداها أن عروضه إذا حكمت بالحذف وصارت معوف من الإمكان عدم التزام ذلك الحذف حيث يؤتى بفعول موازية لها ولذلك شواهد كثيرة فمن قصيدة للبهاء زهير تكررت هذه الظاهرة حيث يقول فى بيت^(٤) من أبياتها :

فأودعناها فى صميم الفؤاد ولم أرض تسطيرها بالذهب

فكيف تسنى أن تأتى تلك المبادلة حيث كان من اللازم إيقاعياً مجئ فعو لازمة فى عروض الأبيات كلها ؟ هل لأن مزاحفة التفعيلات توجد إحساساً بالتدوير والاتصال ؟ أو أن ذلك إحساس بأن تحريك المسافات بين الأوتاد فعو نهاية العروض وفعو بداية الشطر الثانية يجوز تحريكاً ما إذا افترضنا إحساس ما يسمى بالتدوير ؟ ربما جاز ذلك ولكن تلك مسألة يجب دراستها فيما يسمى بعد بالتردد الشطرى والقافوى .

ويأتى بحر المستدارك أو المحدث وهو معكوس دائرة المتقارب وبيته^(٥) الأمثل :

جائنا عامر سالماً صالحاً بعد ما كان ما كان من عامر
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وزحافه الكثير هو الخبن لتحول كل هذه التفعيلات إلى فعّلن غير أن ما يوحى بالغربة فيه أن تسكن عينه بعد خبئه ليصير فعّلن فعّلن وهو ما يسمى بركض الخيل والغربة مردها أن رصد البحر على هذا الأساس إنما هو مخالفة لقيمة موسيقية هى كراهية توالى الوحدات وقد توالى الأسباب الحقيقية إلى حد كبير فهل يمكن أن يكون وقع المنشد محرّكاً لساكن من هذه السواكن . هل هناك قيمة أخرى كالنبر تُحدد من إيقاعه ؟ لعل فى ذلك بعضاً من جواب .

ونأتى إلى بقية البحور تلك التى تستخدم قيمة الوتد المفقود فى إيقاعها كوسيلة مميزة لإيقاع هذه البحور وأولها الخفيف وفرق وتده فى مستفعلن . وهو بحر مركب صورته الكبرى :

هل لاهلى ما بين دُرنا فبادوا لى وحلت علوية بالسّحال^(٦)

ونحن فى الإيقاع نقسم البيت إلى تلك النسب :

(١) الكافى ص ١١٨ .

(٢) الكافى ص ١٠٩ .

(١) الكافى ، ص ١٣٩ .

(٢) الكافى ، ص ١٣٤ .

(٣) الكافى ، ص ١٣٤ .

(٤) ديوان البهاء زهير ، ص ١٦ .

هل لاه لى ما بين در نا فبا دوا
 فا علا تن مس تقع لن فا علا تن
 لى وحل لت عل ونى تن يس سجا لى
 فا علا تن مس تقع لن فا علا تن

وكان الإيقاع هنا بالوتد المفروق جزء من التغيير الجارى فى التنتنة ؛ أى دَ نَ دَ بين د ن ود د ن ورخافه هنا محكوم بحكم خاص حيث إن فاعلاتن وإن خبنت فى بعض الأحيان مرتبط بالشفيلة التالية وهو ما سُمي بالمعاقبة ، كما أن مستعلن لفرق وتدها فإن تغييرها سوف يحكم بتصور خاص حيث لايجوز فيها فلايقال مس تع لن لان (تع) لن تكون إيقاعاً حاملاً للذنة حتى نميز الوتد المفروق حيثئذ والملاحظ أن مستعلن فى الخفيف يكثر خبنها فكم من قصائد للخفيف^(١) تحول فيها مستفع لن إلى مستفع لن . ولتصور بيتاً مزاحفاً بالخبين من الخفيف كيف يكون تقطيعه والبيت^(٢) :

أنا ترُب الندى وربّ القوافى وسما العدى وغيظ الحسود
 وتقطيعه :

أتر بان ن دى و رب بل قوا فى
 فا علا تن م تقع لن فا علا تن
 وسما مل ع دى و فى ظل حسو دى
 ف علا تن م تقع لن فا علا تن

والتصور هنا دون أن يجعل للوتد المفروق إيقاعه الخاص مع تصور كونه مجموعاً يجعل متالية البيت هكذا :

ف علا تن متف علن فا علا تن . فانظر كم من الأوتاد
 المجموعة هنا شكلت الإيقاع وكأننا نراه
 ف علا تن متف علن فا علا تن
 فعلن فاعلن فعولن فعولن
 وهذا تشكيل من بحرین فكيف يحس إيقاعه إذا خلطنا بينهما دون أن
 نراعى ثبات النسبة المترددة !

بقى المضارع وكذلك المجث والمقتضب . وكل هذه البحور استخدامها لا يتم عن طريق الجزء مما يمكن جعلها قطعاً من بحور أخرى تامة ، وكلها أيضاً تستخدم فى إحدى التفعيلات الوتد باعتبارها مؤسساً إيقاعياً . وأول هذه البحور المقتضب وطوله الدائرى مفعولات مستعلن مستعلن مستعلن غير أن المستخدم مفعولات مستعلن فحسب وشاهده فى كتب العروض^(١) .
 أقبلت فلاح لها عارضان كالسرد

والغريب أن صورته المثلى هذه مزاحفة حتى ليمكن القول أن المزاحفة أصل فى إيقاعه ؛ حيث الطى أساس فى تفعيلته .
 أبق ب لت ف لا ح لها عا ر ضان كل ب ردى
 مفع لات مس ت علن مق ع لات مس ت علن

وإفرق الوتد له قيمة إيقاعية تتبادل مع جمع الوتد فى التفعيلة الأخرى . والدكتور عبدالله درويش يعتبره جزءاً من المنسرح مع التوسع فى فهم المجزوء به كما قلنا ؛ أى يحذف التفعيلة الأولى من الشطر الأول والثانى ، وما يساعدنا على تقبل رأى الأستاذ الدكتور عبدالله درويش أن نفس الاقتطاع محتمل معه فيمابقى رخافه تماماً فمفعولات فى المنسرح يقلب مجيئها مفعولات ومستعلن ترد فى العروض دائمة مستعلن .

(١) الكافى ، ص ١٣١ .

(١) راجع الحماسة - ديوان المتنبي - ديوان البهاء .

(٢) شرح ديوان المتنبي ، ج ١ ، ص ٣٠٩ .

والبحر الآخر هو : المجتث وهو أيضاً بعيد عن أصله الموجود له في النظام فعلى حين تكون الدائرة من ورود مستغلين فاعلاتن مرتين فإنه لم يأت إلا مجزوءاً وله عروض واحدة ضربها مثلها ومنها^(١) :

البطن منها خميص والوجه مثل الهلال

وفرق الوند في مستغل لن ؛ ومن ثم فالتقطيع هكذا :

ال بطن من ها خمي صن ول وجه مث لل هلا لي
مس تفع لن فا علا تن مس تفع لن فا علا تن

وحين يتحور جزء من الخفيف على التوسع ف مفهوم الجزء كما يرى الأستاذ الدكتور عبدالله درويش فإننا ندرك قيمة الجزء المراد بها الاقتطاع فحسب كما فعلنا مع محور المقتضب من المنسرح ؛ وهنا أرى أن هناك فرقاً بين اقتطاعين : اقتطاع من أول بيت في التفعيلة واقتطاع من الآخر سوف أبينه مباشرة بعد الحديث عن المضارع ، أما رحاف المجتث فكثير منه رحاف الخفيف بمعنى أن تخين كل من مستغل لن وفاعلاتن ويمكن الكف والشكل أيضاً وكلها رحافات لا تغير من رسم الوند المفروق في التفعيلة . كثير من المراحفات إذن تُقرب ذلك البحر من قرينه الخفيف .

ونأتى إلى آخر بحورنا هنا وهو المضارع وأصله الدائري مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن مرتين وفارق الوند موجود في فاع لاتن ولم يستعمل إلا مجزوءاً وأكبر صورة له في الجزء لم تخل من المراحفة^(٢) .

دعائى إلى سعاد دواعى هوى سعاد

والتقطيع :

دعا نى ء لى س عا دن دوا عى ه وى س عا دن
مفا عى ل فاع لا تن مفا عى ل فاع لا تن

(١) الكافي ، ص ١٣٣ .

(٢) السابق ١٣٧ .

والزحاف المنوط بهذا البحر ذو قضية ترتبط بما يسمى المراقبة ويمكن فيه القبض والكف والحرب وكلها تغييرات تطرأ على مفاعيلن أما تغيير فاعلاتن فيما يخص وتدها فأسر غير وارد وذلك يؤكد الحفاظ على قيمة الوند المفروق مؤسس الإيقاع فهو في القيمة وعدم التغيير كالمجموع في هذه التفعيلة . ونعود مرة أخرى إلى تصور الاقتطاع من البحور وتصور الجزء على هذا الأساس فأقول إن الاقتطاع وهو ذو اعتبار كمى يرد في رأى على الصور الآتية :

(أ) اقتطاع من البحور المتماثلة : وهنا لافرق أن تقطع من الأول أو الآخر على حسب منظور الدائرة والنظام إذا أمكن ذلك ؛ غاية الأمر أننا نفضل الآخر باعتبار ما يحصل للعروض والضرب من تغييرات لها أساسها الموسيقى ولتصور بحر كالكامل يقطع منه مجزوءاً أو الرجز .
فالرجز : مستغلن مستغلن مستغلن
إن شئت كان الاقتطاع من الآخر مستغلن مستغلن مستغلن
أو من الأول مستغلن مستغلن مستغلن

والزحاف قابل لاي تصور من التصورين ولن يكون هناك من فرق موسيقى على أساس الاقتطاع لأن الكتلة التى يبدأ بها الإيقاع لم تستغير وهى مستغلن .

(ب) اقتطاع آخر نحوره نحن وله مدلوله من إمكان التغيير في تفعيلة العروض والضرب مما يخرجها دائماً عن نظام الدائرة وهذا ليس باقتطاع وإنما هو تغيير في مكان إيقاع خاص بالعروض والضرب وذلك ما جعلنا نفهم أن السريع من الرجز وأن المديد من الرمل وصورة الاقتطاع بهذا المفهوم تأتى على النحو التالي :

الرمل : فا علا تن فا علا تن فا علا تن

المديد : فا علا تن فا علا تن فا علا تن (ن) × علا تن



والمديد هنا على أساس من حذف أول التفعيلة الأخيرة ومن هنا ندرك أن المديد ما هو إلا فاعلاتن فاعلاتن علاتن .

الرجز : مستعلن مستعلن مستعلن
السريع : مستعلن مستعلن مستعلن
والأمر هنا كسابقه تمامًا .

هذا اقتطاع أوحى به الدائرة لكن على أساس من أن التحوير قرين التفعيلة الأخيرة التي هي عروض وضرب وكأنما المديد والسريع من نتاج الفاعلية الشعرية لبحرى المديد والرجز . وقد يقال بأن الاقتطاع فى أول التفعيلة الأخيرة لا بدائيتها مخالف للالتزان الموسيقى الذى يأتى حين يكون الاقتطاع أخيراً ورأى أنه لا فرق مادامنا قد التزمنا بذلك الاقتطاع فى كل أبيات القصيدة .

(ج) أما الاقتطاع الثالث فهو ما أدركه الأستاذ الدكتور عبدالله درويش كأن تقطع المجث من الخفيف والمقتضب من المنسرح على هذا الأساس

الخفيف : فاعلاتن مستعلن لن فاعلاتن
المجث : X مستعلن لن فاعلاتن
المنسرح : مستعلن مفعولات مستعلن
المقتضب : X مفعولات مستعلن

والاقتطاع هنا وارد على أساس من الاعتبار الكمى الكبير لكن بى إحساناً موسيقياً يجعلنى أحسب أن الجزء هنا غير مساوٍ إيقاعياً للجزء الوارد فى الصور السابقة حيث هناك ندرك أننا أمام نغم متماثل أساسه تكرار تفعيلة واحدة البدء فيها من نوع واحد أما هنا فيوجد خلاف بين الصورة التامة والصورة المجزوءة ، فعلى حين يبدأ إيقاع التام بوحدات مستعلن وفاعلاتن فإن المجزوءات لا يرد فى بدنها هذا الإيقاع وهذا ما جعل الدائرة فى نظرى ترى هذه البحور المجزوءة مستقلة عن تلك البحور التامة لما بينهما من تباين موسيقى ومن

ثم فلا جود لتصور الجزء لأن الجزء ليس إلا اقتطاعاً لكم وطول موسيقى وليس اختلافاً فى النغم .

(د) بقى اقتطاع أخير وهو الاقتطاع من المركبات المتجاوبة كالبيط وهذا الاقتطاع يجب أن يظل فى خصوص النهاية وإلا لتغير الوقع تماماً بين التمام والجزء ولم تكن بينهما أدنى صلة فبحر البسيط :

مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن

لو جزأنا منه كان الجزء بحذف

الأخر مستعلن فاعلن مستعلن

ولا يمكن تصوره أول وإلا لكان :

مس X فاعلن مستعلن فاعلن

وهنا تتحول الصورة إلى مس تفععلن مستعلن فاعلن . وهى صورة تحيل جزء البسيط إلى إيقاع خاص بالرجز والسريع . فيبعد ذلك الإيقاع عن شبهة التركيب نهائياً .

والآن ماذا نخرج به من العرض السابق لتصورات الكم على أساس من الوحدة الصغرى والتفعيلة والبيت تامة كان أو غير تام ؟ ماذا نخرج به على أساس من قيم اقتطاعه وورود المزاخفات عليه تلك التى تغير أحياناً من شكل وحداته وتنوعه بعض الشئ من تفعيلاته . إن الكم كما قلنا وحدات منسقة تراعى فى نسب ومقادير ليست حرفية تماماً ولكنها نسبية تجعل من الإمكان تقبل تغييرات كثيرة . ولكن هل يمكن أن يكون الكم بإطلاقه أساساً لفهم الإيقاع وتفهم الزخارف والعلّة ؟ ما أعتقد ذلك ؛ فإن صورته نفسها توحي أنه بحاجة إلى اعتبارات أخرى من المدة والسكته والتوازن الداخلى والضغط وكلها إمكانات تطور من كينونته حتى يكون صالحاً لحمل إمكانات الوقع الموسيقى

التي ترتبط بالفاعلية الشعرية والتي هي حياة متحركة تحسب فيها كل الأبعاد من إلقاء التكلم إلى طبيعة أصواته إلى ما تحمل الوحدات من مرونة بالغة في تقبل كثير من المتغيرات وجعلها مطلباً أساسياً لموسيقاه . لم يعد الكم وحده وإن كان الأساس العام أو الإطار الشامل مفسراً للإيقاع الموسيقى أو لظاهرتي الزحاف والعلّة ، فإن هناك ما يُسمى بالنبر والتداخل في الحديث بينهما كبير خاصة أن الكم أساس تصوره الأول الوحدات اللغوية تلك الوحدات هي تصور للغة النبر فيها له وجود مادامت اللغة لغة حديث لغة إيقاع ومن ثم فالنبر به احتمال أن يضيف إلى الكم أبعاداً أخرى لفهم الإيقاع الشعري . فإلى ذلك النبر ودوره في تفسير ظاهرتنا كما يبدو من المحاولة الواردة في الفصل التالي :

الفصل الثاني

النبر ودوره
في فهم الزحاف والعلّة



ربما كان النبر وثيق الصلة بظاهري الزخاف والعلّة فهو يؤدي دورا في فهم هاتين الظاهرتين . وحين يسحاول البحث بيان دوره في إيقاع الشعر وتفسير ظواهره فإن مهمة شاقة تقف أمامه في الوصول إلى كنه ذلك النبر وطبيعته فالنبر في اللغة العربية موضوع شاق لا يزال بحاجة إلى كثير من البحوث ومهما بذل فيه من جهد فإن طلبا للمزيد يعتبر أمرا لازما ونحن نقدر كل الجهود التي بذلت حول رؤية النبر ودوره المؤسس في إيقاع الشعر العربي . وترجع صعوبة النبر في تراث العربية باعتباره مفسرا لظواهر الإيقاع إلى أنه حديث الوجود في لغة باتت وليدة المشافهة في مراحلها الأولى ولم يستطع التدوين أن يحصر ما بها من قيم صوتية تعتمد في أساسها على النبر والتنغيم ولولا جهد المستشرقين من خلال درسه للغة القرن السابع عشر لما كان للنبر في العربية ما يحدده على المستوى العلمي .

أن فهمنا للنبر الشعري - وإن كنا نقرر بدءا الفرق بينه وبين النبر اللغوي - يعتمد في أساسه على ما في اللغة من ظواهر صوتية لأن الميزان كما سبق أن رأينا صورة لغوية نحاول بفاعليتها أن تطابق اللغة المنطوقة ولأن للإيقاع قدرة على تنظيم هذه اللغة فنحن بحاجة إلى معرفة النبر اللغوي وما يقرب منه من ظواهر صوتية كالتنغيم في تراثنا العربي . وسؤالنا الآن : هل كان بإمكان لغة كالعربية أن تتقبل ظواهر في لغتها كالنبر والتنغيم بأن تعي دورهما المؤسس في دلالات هذه اللغة ؟ وإذا كان هناك ثمة إجابة فإن من السهل أن نتقبل النبر مفسرا لظواهر إيقاعية ليست بالبعيدة عن الظواهر اللغوية . ونحاول الآن الإجابة عن إمكان تصور النبر وكذلك التنغيم في تراث العربية ولا فرق في البحث مطلقا عن وجودهما معا فإثبات ظاهرة منهما في العربية تأكيد لإثبات الأخرى . وحول النبر نقول : أنه مهما تعددت تعريفات المحدثين للنبر اللغوي فإن السمة الأساسية التي تحويها تلك التعريفات هي الوضوح . فالنبرة « إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوى أما ارتفاعه الموسيقي أو شدته ومداه أو عدة عناصر

ظاهرة صوتية كانت تراعى وليست الظواهر التجويدية للقرآن الكريم إلا تمثلاً صوتياً للقراءات تراعى فيه قيم النغمات من مد إلى قلقلة إلى غنة إلى آخر هذه الظواهر التجويدية .

ويتفق الباحثون المحدثون^(١) مع براجشتراسر على أن لغوى العرب لم يهتموا بالنبر ومن ثم لم تنشأ له قواعد بالرغم من وجوده حقيقة واقعة في تركيب اللغة ونظامها ويجب أن نذكر أن هذه المحاولات لدراسة النبر في العربية إنما قامت على أكتاف المستشرقين استيحاء من استعمال الأدباء المصريين في القرن السابع عشر إذ يقول فليش : « أما القواعد المقررة في النحو العربي عن مكان نبر الكلمة فإنها لا تركز على تقليد قديم إذ يبدو أنها كانت مستوحاة من استعمال الأدباء المصريين ، استوحاها المستشرقان : كيرستن Kirston وآرنيوس Erpenius في بداية القرن السابع عشر . فمعرفتنا لنبر الكلمة في العربية اذن معرفة حديثة »^(٢) .

ويقول كاتينو مؤكداً ذلك : « ويبدو حسب ما بينه مايار لامبار في المجلة الآسيوية ١٨٩٧ (من ص ٤٠٢ - ٤١٣) : أن المستشرقين كيرستن ولربانيوس قد استلهما تلك القاعدة من سماعهما للمثقفين المصريين في أوائل القرن السابع عشر »^(٣) . بداية البحث اذن في هذا الموضوع والدراسات التي قامت حوله قرنتا العصر الحديث ، وإذا كان من رأى البعض الاتفاق على نفى الدور الذى يقوم به النبر في العربية فإن ذلك لايجب أن يكون سبباً لنفى هذه الظاهرة اللغوية لأن لها كثيراً من الدلائل التي تثبت وجودها على مستوى الإيقاعين الشعري والنثري كما سيتضح بعد قليل .

من هذه العناصر فى نفس الوقت وذلك بالنسبة إلى نفس العناصر فى المقاطع المجاورة^(٤) وهو نشاط فى جميع أعضاء النطق فى وقت واحد والمرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجمعه بارزاً أوضح فى السمع من غيره من مقاطع الكلمة . وهذا الضغط هو الذى نسميه النبر^(٥) . والنبر ظاهرة صوتية تصحب مقطعا أو أكثر من مقاطع الكلمة حيث يتمثل النطق بصورة أقوى وأوضح نسبياً .

معنى ما سبق اذن أن النبر وضوح نسبى لمقطع من المقاطع عن المقاطع التى تجاوره فى الكلمة أو الكلمات ونحن حين نبحث عن دور النبر فى تراث العربية القديم وعن تمثله فى أذهان لغوى العرب فإننا نجد الآراء تجمع أو تكاد على أن النحاة والقراء لم يتناولوه فى العربية حيث ظهرت اللغة خالية منه . يقول براجشتراسر « ينبغى أن نوجه نظرنا إلى اللغة العربية خاصة فنعجب كل العجب من أن النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط أصلاً غير أن أهل الأداء والتجويد خاصة رمزوا إلى ما يشبه النغمة ولا يفيدنا ما قالوه شيئاً فلا نص نستند عليه فى إجابة مسألة كيف كان حال العربية الفصيحة فى هذا الشأن »^(٦) .

فالباحث ينفى وجود النبر بوصفه ظاهرة قاعدية وكذلك ينفى النغمة غير أنه يطلق قولاً متعسفاً يرفض فيه الظاهرة فى العربية الفصحى وفى شعرها أيضاً حين يقول : « وما يتضح من اللغة العربية نفسها ومن وزن شعرها أن الضغط لم يوجد فيها أو لم يكد يوجد »^(٧) . ونحن وإن كنا نقبل عدم إدراك دارسى العربية له باعتباره ظاهرة تحتاج إلى درس وتقعيد فإننا لانقبل نفيه على أنه

(١) من هؤلاء الدكتور أيوب والدكتور كمال بشر . راجع محاضرات فى اللغة د. أيوب ص ١٤٥ وعدد المجلة يونيو سنة ٦٦ ص ٤٧ .

(٢) العربية الفصحى هنرى فليش ص ٥٠ .

(٣) دروس فى علم أصوات العربية ص ١٥٩

(١) دروس فى علم أصوات العربية - كاتينو ص ١٥٩ .

(٢) الأصوات اللغوية د. أنيس ص ٩٧ .

(٣) التطور النحوى . براجشتراسر ٤٦ - ٤٧ .

(٤) السابق ٤٧ .



هذا ما كان من أمر النبر فهل كان أمر التنغيم فى تراث العربية كذلك ؟

إن النص الذى أورده برجستراسر يوحى بذلك تمامًا حين نفى وجود النغمة من أذهان دارسى العربية . ويمكن تعريف التنغيم بأنه^(١) ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام إنه المصطلح الصوتى الدال على الارتفاع (الصعود) والانخفاض (الهبوط) فى درجة الجهر فى الكلام . أنه فى أبسط صورته هو موسيقى الكلام فهذا الكلام مؤلف على أنماط موسيقية لا تختلف عن الموسيقى العادية إلا فى درجة التواؤم والتوافق بين النغمات الداخلية . وتظهر موسيقى الكلام فى ارتفاعات وانخفاضات أو تنوعات صوتية أو ما نسميه نغمات الكلام ؛ إذ الكلام لا يلقى على مستوى واحد بحال من الأحوال . إذا كان ذلك أمر التنغيم فهل يمكن أن يكون فرضية إيقاعية نفس من خلالها ظواهر الإيقاع ؟ لقد وجد التنغيم سبيله إلى الدراسة عند المحدثين من دارسى العربية حيث اتفق هؤلاء الدارسون على أنه يؤدى وظائف كبيرة فى اللغة العربية فى مستوياتها النحوية والصوتية والدلالية^(٢) .

أن وجود التنغيم قاعدة ورأيا صريحاً فى تراث العربية ليس له وجود . ونحن لانستطيع إلا تلمس الظواهر اللغوية التى تثبت أو بتعبير أدق توحى به والصعوبة الماثلة أمام البحث فى إدراك هذه الحقيقة ترجع إلى أن النماذج اللغوية التى وصلتنا نثراً أو شعراً وصلتنا مكتوبة ففقدت بكتابتها عنصر الحياة وأياً ما كان من أمر هذه النماذج والشواهد فإنه لا قيمة لها فى أغلب الأحيان إلا بالنسبة للغة المكتوبة فنحن لانستطيع حتى فى أكثر الحالات مواتاة أن نكون عن نطق لغة قديمة إلا فكرة ناقصة جزئية^(٣) . لقد وصلنا التراث العربى مكتوباً ففقد بذلك عنصر المقام الاجتماعى . . ولم يكن لدى العرب نظام للترقيم

كالذى تعرفه الآن . لقد كانت اللغة العربية فى عصرها الأول ككل لغات العالم ربما أهملت أن تذكر الأدوات فى الجملة اتكالا على التعليق بالنغمة فكان من الممكن مثلاً أن نفهم معنى الدعاء من قولهم لا وشفاك الله بدون الواو اتكالا على ما فى تنغيم الجملة من وقفة واستئناف ومع ذلك لم يكن ثمة مفراً لمن دونوا التراث من الاحتفاظ دائماً بهذه الأدوات بسبب عدم وجود ذلك الترقيم أو التنغيم فى الكتابة^(٤) .

باتت كثرة من الظواهر اللغوية مرتبطة فى تفسيرها بالتنغيم بيد أن القدامى لم يربطوا هذه الظواهر به ولم يعطوه الأهمية المطلوبة له وصارت بعض تعبيراتهم عنه مدفونة حبيسة لتقييم أى نظام .

كل هذا يدعونا إلى محاولة رؤية التنغيم وذلك لما لحناه من إحساس بتحمل هذه الظاهرة فى تراث العربية حيث ألمح إليه بعض الأذكىاء من لغوى العرب القدامى .

يقول ابن جنى : « وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم سير عليه ليل ، وهم يريدون طويل وكأن هذا إنما حذفت الصفة لما دل من الحال على موضعها وذلك أنك تحس فى كلام القائل لذلك من التطويع والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله طويل أو نحو^(٥) » وفى هذا النص إدراك ذكى لحقيقة أن التنغيم يأتى مؤسساً لفهم باب نحوى هو الصفة المحذوفة وما كان تطويع الكلام وتطريجه وتفخيمه وإطالته إلا صوراً تنغمية وعاءها ابن جنى فى دراسته للعربية وهو وإن لم يؤسس عليها نظاماً كاملاً فكفاه إحساسه بها .

(١) اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٧٧ .

(٢) الخصائص ج ٢ ص ٣٧٠ .

(١) علم اللغة الدكتور السمران ص ٢١٠ .

(٢) القيمة النحوية للموقع . موقعية التنغيم ص ٨٤ - ٨٥ .

(٣) منهج البحث فى الأدب ص ٩٠ .

والثانية : محاولة تلمس النبر اعتمادا على فكر علماء العرب في العروض وما ظهر في إيقاع الشعر ذاته من قيم يبدو من خلالها دور النبر . وسوف نعرض الآن بعض محاولات المستشرقين وأول محاولة نعرضها هي محاولة فايل تلك التي عرضنا جزءا منها في الحديث عن الدوائر حيث اكتشف فايل أن أساس الوزن والنغمة والشعر ليس تنابع المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة فقط - أى الكمية الصوتية - بل هو أيضا توقيع خاص سماه التوقيع العروضي *accent prosdique* يحل بالخصوص بالآوتاد المجموعة من التفعيلات فيحدد نعم كل بيت . هذا التوقيع العروضي الخاص بالوتد هو النبر ومن هنا فإن فايل يجعل للنبر دورا هاما في فهم إيقاع الشعر العربي . وكما سبق أن قلنا فإن توقيع العروضي هذا اختلفت طبيعته حسب كل بحر فأصبح إما صاعدا أو قافزا أو معرقلا أو نازلا وربما كان ذلك التدرج في التوقيع موجيا بأن اختلاف الوقع الموسيقى يبنى على قيمة الضغط التي يحملها الوتد والذي كان طبيعيا أن يخصه الضغط لأنه لا تلحقه المزاخعات لأنها تغير يلحق ثوانى الأسباب . هذا التغيير يكون مقبولا لعدم إخلاله بموسيقى البيت وذلك لبعده عن مكان التوقيع وهو الآوتاد ولا يدفع قولنا إصابة الوتد بالتغيير آخر العروض والضرب ؛ لأن توقيع الوتد خاص بالخشوع أما توقيع أو عدم توقيع آخر فتلك مسألة مردها في رأى إلى قيمة القافية والنهاية .

في محاولة فايل تمثل النبر على الوتد يتمثل نبرا نستطيع أن نسميه نبر النظام وذلك لثبات الوتد في دائرته أو بحره لكنه لم يتمثل إمكانية أخرى للنبر غير نبر الوتد فإن حذف أو تغيير شيء من الأسباب يجب أن يكون له ما يقابله أيضا فإذا كان نبر الوتد حقيقة يحافظ على النغم الأملل لموسيقى البيت فإن نقصا في البيت يجعل قيمة هذا الوتد المنبور غير كافية وحدها لتحقيق هذا الانسجام ومن ثم فنحن بحاجة إلى تعويض آخر في مكان ثان غير مكان الوتد .

تلك إشارة واحدة وهناك عديد من الإشارات تلمحها خاصة في تعريفات النحاة للنغمة والاستغانة وليس الحديث عن حذف أداة الاستفهام لوجود دليل يدل عليها إلا تأكيداً لكون التنغيم دليلاً من هذه الدلائل فلاشك أن هناك ارتكازاً أو ضغطاً تتحمله الكلمة صاحبة الأداة المحذوفة وكأن هذا الضغط تعويض وإشارة للمحذوف وكثيراً ما كانت النغمة وحدها قرينة دالة على المحذوف .

التنغيم إذن ظاهرة موجودة والإحساس به ظاهر في تراثنا اللغوي وكذلك النبر الذي يعتبر في كثير من الأحيان مؤسسا صوتيا للتفريق بين دلالات الكلمة الواحدة فليس الفرق بين قولنا اضرب الولد واضربى الولد بعيداً عن الفرق الكتابي إلا فرقا في موطن النبر في الكلمتين وليس الفرق بين الواوَيْن في قولنا (يدعو محمد) و (الرجال لم يدعوا) إلا فرقا يبنى في أساسه على النبر .

وإذا ثبت أن للنبر والتنغيم وجودا صوتيا في اللغة فهل من سبيل حيتل إلى تمثيلهما مؤسسين لإيقاع الشعر المبني أساساً على إيقاع اللغة ! إن النبر والتنغيم قد أعطيا اللغة دلالات نحوية وسياقية من خلال رؤيتهما الصوتية فهل من الصعب أن نتقبل هذه الرؤية الصوتية ممثلة لرؤية إيقاعية ؟

لأصعوبة في ذلك وسوف نرصد الآن عديداً من المحاولات التي أمكنها دراسة إيقاع الشعر العربي على أساس نبري تنغيمي أيا كان مفهوم النبر عند هذه الدراسات لغويا أو موسيقيا ، انعزاليا أو سياقيا على أن ندرك أننا بسبيل الخروج هنا ولو ببعض ضوء يفسر ظاهرتنا التي ندرسها وهى ظاهرة الزخاف والعلة والجهد الأول في رؤية النبر وتلمس دوره في إيقاع الشعر العربي يبنى أساساً على ما بذله المستشرقون من جهد في هذا الميدان ولا يغيب عن بالنا أن محاولة المستشرقين في معظمها تنبنى على رؤيتين . الأولى : محاولة التمسك بالفهم الإيقاعي للموسيقى والأصوات كمبرر لتطبيقهما على إيقاع الشعر -



أن ارتباط نبر فايل بالمثل واضح من تمثله لنبر الدائرة حيث تصور عدم تتابع وتدين مجموعين ومن ثم توقيعين متتالين وتلك رؤية للنظام . فما بالنا والسياق الشعري يوجد هذه المتتالية في متفعلن ومفاعله ! لقد أدرك هذه الحقيقة الدكتور كمال أبو ديب ولكنه أخطأ في تمثيلها حيث يقول : « صياغة فايل لقانونه تكشف انعدام الدقة التي تكررت مرات فيما سبق حتى ل يبدو أنه خاصة أصيلة في تحليله كله حسب قانوني فايل لا يمكن أن يأتي في الشعر العربي التالي :

/ o -- o --- / o -- o --- / o -- o ---
لأن هذا التتابع يحوى
السبين وبينهما فاصل من العناصر المحايدة ^(١) .

ونحن نرى أن اعتراض الدكتور كمال على كون فايل لم يضع السياق الشعري في الاعتبار عند تصور التوقيع العروضى اعتراض وجيه لمخالفة الواقع لبعض ما يراه . لكننا نرى في اعتراض الدكتور كمال خلطا حين يرى أن التتابعين (o-- o--) موجودان في النظام ذلك لأنه لا يرى وحدة إيقاعية أعمق وأثرى من الودت وهى الفاصلة الكبرى إذ يتصورها مقسمة من : حركة ^(٢) أضيف إليها ودت مجموع وقد بينا فى الكمية كيف أن الحركة هنا لا تقوم بذاتها نغما أو إيقاعا ومن ثم كان الفرق شاسعا بين متواليه متفاعله ومستفعلن .

ويحاول الدكتور كمال أن يعدد فى قانون فايل أخطاء أخرى فىرى أنه يخلط بين ما يسمى بالمقطع ومكونات التحليل الأسباب والأوتاد كما يخلط بين المقطع والمتحركات والسواكن وذلك اعتراض فى رأى لا يسرى على فايل وحده بل على كل من تصور أن الإيقاع الشعري مقطعى أو كمى كما رأينا فى فصل الكمية .

للنبر دور اذن عند فايل فى مثل الإيقاع الشعري ، وإن كان خصوصه بالودت المجموع مكان التوقيع وتلك رؤية يتطابق فيها النظام مع الواقع وذلك لثبات قيمة الودت سواء على مستوى المثال أو على مستوى الواقع الشعري فهو يرى أن السبين لكونهما جزءين غير منبهرين فى التفعيلة ليس لهما تأثير على إعطاء الإيقاع صيغته وشكله ، وهما بالتالى معرضان للتغيرات الكمية أى الزخافات أما الودت فإنه يشكل اللب الإيقاعى للبحر باعتباره حاملا للنبر . ولعل فايل كما يذكر الدكتور كمال يبنى تفسيره على دراسته للنبر حيث يرى أن كلمة مثل (لقد) لها وظيفة نبرية محددة وهى مطلقة ؛ أى لها هذه الطبيعة النبرية حيثما وجدت وهو يفعل ذلك ليصوغ نتائجه التى بناها على أساس من الودت ناسيا أن الكلمة شئ والودت شئ آخر لأن كلمة كمضى هى ودت ومع ذلك فاعتبارها اللغوى يفرقها عن (لقد) ؛ ويرى أبو ديب أن فى ذلك خطأ وله حق إن أدرك فايل ذلك ؛ لأن النموذج مقياس عام والكلمات صور لاحتصر لها تنضبط بالمقياس ، ولكم ألم ير الدكتور كمال قبل ذلك أن أساس رؤية فايل راجع إلى دائرة التحليل ومكان الودت ورؤية الزخاف ! أن ارتباط فايل كان بالمثل أولا ومن ثم جاء انطلاقه منه وقد قال الدكتور كمال أبو ديب بهذا فكيف ينسأه فيما اعترض به ! « إنه يقول أن فايل » يتعلق فى تفسيره تعلقا مطلقا بمفهوم النظام المثالى ويقصر دراسته على التفعيلات دون كلمات اللغة . فهو يحاول اكتشاف النبر فى التفعيلة باعتبارها تفعيلة ، أى تتابعا حركيا معيناً ، لا باعتبارها تجسيدا لكلمة فى اللغة ^(١) .

ها هو الدكتور كمال أبو ديب يقر مرة أخرى أن رؤية فايل بالنموذج هى الأصل بدلا من رؤية كلمات اللغة .

(١) فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٤١٨ .

(١) فى البنية الإيقاعية ص ٢٧٩ .

(٢) هى عند العروضيين مكونه من سبب ثقيل وسبب خفيف وتكونهم له ما يبرره كما سنرى بعد ذلك .

إن ارتباط فايل بمثالية الإيقاع هو الذى جعله يخص الإيقاع النبرى بجزء واحد هو الوند . ولكن ما نصيب الأسباب إذا حدث لها تغيير أى روحفت ؟ هل يبقى ضغطها وإيقاعها كما هو ؟ تلك مسألة يتضح أمرها بعد ذلك عند بعض الدارسين ^(١) .

نحن لاننكر نبر فايل المقرون بالوند ؛ لكننا نرى أن النبر ليس قرين الوند وحده وإلا لما أصبح مفسرا لكثير من ظواهر الزحاف والعلّة . إن اعتبار النبر على الوند مؤسسا إيقاعيا للنظام الشعرى أمر مقبول ؛ وذلك لأن التفعيلة وهى وحدة كبرى مؤسسة فى إيقاع البيت تحتاج إلى مركز ضغط وأصلح الأجزاء فيها لتحمل ذلك هو الوند وهذا يتفق تمامًا مع نظرة القدامى له .

ولكن ما صلة التوقيع الخاص الذى رآه فايل حين يحدث تغيير لهذا الوند ؟ الصلة لاتبعد عما سجله العروضيون فالعلة تغيير يلحق بالأوتاد التى تحمل ذلك التوقيع ، وهذا أمر يخص الوند حين يأتى عروضاً أو ضرباً وذلك للزوم فى الضرب منوط بنوعية التوقيع فى الوند تلك التى تدرج بها فايل سابقاً ولاتلزم تلك العلة فى بعض الأوتاد ولكن للزوم وعدم اللزوم موكل إلى نوع الجزء الذى تقع فيه العلة ، أو بالأحرى إلى نوع التوقيع فإذا كان توقيعاً قوياً فالعلة لازمة التكرار لامحالة ومن ثم لانعدم أبداً الوند الموقع (مفا) فى الطويل ، ولا (مفا) فى الوافر والهزج ولا (فعو) فى المتقارب ؛ بينما البحور الأخرى لا يضيرها فقدان الوند المجموع كفاعلاتن وفاعلسن بورودهما فالاتن وقالن ؛ وذلك لضعف التوقيع عن السابق نوعاً ما وتلك نتيجة أدركها اليعلاوى فى فهمه لفايل وكذلك رؤيته لما قاله العلامة بلاشير إذ قال « على عكس الزحافات التى لاتصيب الأوتاد فقط ، فإن العلل تلحق تغييراً بالأوتاد

الركبة من ثلاثة أحرف ، على الخصوص وتظهر دائماً فى آخر المصراع » ^(٢) إلا أن اليعلاوى يحدد الأمر فيقول ؛ إنهما لاتصيب إلا الأوتاد ولكن مع استندارك أساسه هذه القاعدة التى خرج بها اليعلاوى أن تكرر العلة أو عدم تكررها موكل بقوة التوقيع فى الجزء ^(٣) ؛ ومعنى ذلك أن ما يقلل من قيمة الوند عامة العلل اللازمة أما غير اللازمة فتصيب الوند إذا لم يكن من النوع الأول القوى عنده ؛ ومن ثم كان قبول التشعيت الوارد فى فاعلاتن وفاعلسن وأحسب أن دراسة مثل هذه الظاهرة فى حدود التفعيلة وحدها أمر غير مقبول ؛ لأن هذه الأمور العارضة قرينة ما يسمى بالتردد القافوى .

ذاك دور العلة فما دور الزحاف فيما يمكن أن يستنبط من رأى فايل ؟ لأن الزحاف تغيير يخص ثوانى الأسباب فإن بعده عن الوند يجعل تصويره أمراً مقبولاً لدى فايل لبعده عن مكان التوقيع ومن هنا كان أمر اللزوم فيه حشواً غير موجود ولكننا بذلك ننسى ظواهر أخرى تؤكد حركية أخرى غير الوند سوف ندركها فى تمثيل ما يسمى بالمعاقبة والمراقبة فى بعض البحور .

هذه رؤية فايل التى أدرك فيها دور النبر فى الإيقاع الشعرى لكنه لم يستخدمه مفسراً واضحاً لظاهرة الزحاف . وسوف نتابع الرؤى الأخرى التى تقترب تماماً من هذا الموضوع ولعل إيwald أول من مثلت عنده رؤية النبر كما يرى جويار حيث يقول عن إيwald : إن إيwald هو أول من أشار إلى أنه لى يقف المرء على إيقاع أبيات الشعر يلزمه أن يكون قد اعتمد على العناصر المكونة للإيقاع وهو الزمن القوى والزمن الضعيف ، وقرر أنه يوجد فى كل تفعيلة عربية زمن قوى واحد وأحياناً زمان ؛ وهنا نفهم الدور الذى تلعبه الموسيقى فى التفسير لدى جويار حيث استخدام الأزمان القوية والضعيفة .

(١) مشكلة الدوائر الخليلية حوليات الجامعة التونسية ١١٨ .

(٢) مشكلة الدوائر الخليلية - حوليات الجامعة التونسية ١١٨ - ١١٩ .

(٣) يظهر ذلك فى حديثنا عن رؤية جويار بعد ذلك .

أن ايوالد لكي يبرهن على ما سبق يقول : إنه حيثما نرى صوتاً قصيراً يعوض صوتاً طويلاً أو العكس فإن ذلك ينتج في الغالب عن أن القصير أو الطويل يقع في زمن ضعيف وتلك نقطة جيدة إذ يعتبر فيها ايوالد ما يسمى بالتعويض عن طريق التبادل بين الصوتين القصير والطويل في قيمة زمنية واحدة وهي الزمن الضعيف ومن هنا يمكن أن تمثل هذه الصورة - صواباً كانت أو خطأ - دلالة لتفسير ما يسمى بالزحاف ، وكلام ايوالد رائع في بابه ويرى جويار أن ايوالد رغم فطنته السابقة لم يستخلص النتائج من قانونه الذي وضعه وأنه لم يهتد دائماً إلى معرفة الأزمنة القوية ، ومن أجل ذلك تسبب في إيجاد طريقة لتقسيم تفاعيل بعض الأوزان تقسيماً خاطئاً ومخالفاً لتقاليد العرب . فقد احتفظ إلى جانب ذلك بالإشارتين المستعملتين القصير والطويل عند وضع علامات للتفاعيل ولم يستطع بالتالي أن يقدم وزناً دقيقاً للتفاعيل والمقاطع التي تتكون منها ولم يستطع أيضاً أن يحدد الإيقاع الحقيقي لها . وهو لم يضع أية قاعدة لمعرفة مواضع الأزمنة القوية ، بحيث لزم المعرفة ذلك أن يأخذ الإنسان في تقطيع البيت على سبيل التحسن .

تلك فكرة لايوالد يرى فيها جويار^(١) نقصاً غاب عن ايوالد أن يراه أو أن يقيم بناءً لفهم موسيقى الشعر العربي بما يعترها من صورها المثالية وما يحدث لها من تغييرات ومن ثم فهي محاولة الصق بفهم موضوعنا وتفسير كثير من قضاياها وأخص قضايا الزحاف والعلّة . وسوف نعرض تلك المحاولة لنرى فيها مدخلاً أساسياً لفهم طبيعة عمل المستشرقين ولتعلم بعد ذلك دور الإضافات

(١) يرى أن السرعة في عمله حالت بينه وبين تحديد عناصر هذه الأوزان الشعرية . . ويرى أن فريتاغ قد بذل محاولة في كتابه الضخم الذي خصمه للعروض العربي وإليه يرجع الفضل في تسجيل الأوزان العربية دواماً بالعلامتين المعهودتين للمتحرّك والسكن وهي الطريقة التي غلبت إلى أيامنا هذه وتلك التي يرمز فيها إلى المقطع الطويل بـ (-) والمقطع القصير بالرمز (ب) .

والجهود التي قام بها علماء عرب فألى هذه المحاولة الجادة محاولة جويار^(٢) .

في كتاب كامل يصدر جويار فكرته الخاصة برؤية موسيقى الشعر العربي هذا الكتاب مسمى بنظرية جديدة في العروض العربي وقد صدر في باريس عام ١٨٧٧ وفيه يقيم المستشرق الفرنسي ستانيسلاسي جويار محاولته ونظريته على أساس موسيقى صرف والنبر الذي يراه له ما يبرره من الطبيعة الموسيقية ، وما قدمه جويار في كتابه هذا وصفه بأنه نظرية جديدة فلتترك جويار يحدثنا عن نظريته تلك التي تعد تصوراً عاماً لدى جهد المستشرقين فيما يتصل بترائنا وما يتصل بأمور ثقافتنا .

يرى جويار أن نظريته التي يقدمها إلى المستشرقين لها ميزة المحافظة على معلومات العروضيين العرب وعدم المساس بها في الوقت الذي يقع فيه تصورهما تحت ضوء جديد . . ونذكر من حديثه مدى اعتماده على الموسيقى في رؤية نظريته حيث يرى أن نظريته تقوم على ملاحظة العلاقات الوثقى التي توحد بين الموسيقى والعروض وذلك بإدراك قيمة الإيقاعات العربية والكشف عن أصولها ، ويبيان أن جميع الزحافات التي تطرأ على أجزاء البحور ليست إلا ظاهرة .

وهنا فإنه يعالج قضية الزحاف في نظريته معالجة صريحة ، ويرى في نظريته أنها تمهيد القارئ والباحث بعدد من القواعد التطبيقية التي يصبح من الممكن بفضلها أن نتعرف معرفة يقينية على وزن البيت في وقت قصير وذلك بالرغم من كل التغييرات الخارجية التي تبدو أنها قد أصابت التفاعيل المكونة للبحر ، وقد أقام تجربته في معهد الدراسات العليا منذ سنة ١٨٧١ .

(١) توصلنا إلى ترجمة وتحقيق لم ينشر بعد لكتاب جويار حيث ترجمه الأستاذ المنجي الكمي وراجعته الأستاذ عبد الحميد الدواخلي وقد أطلعني الدكتور سعد مصلوح على هذا الترجمة وهو لم يطبع حتى الآن فللمترجم الذي لم أره وللدكتور سعد جزيل الشكر والتقدير .

يتحكم الإيقاع في كلمات اللغة . وفي رؤيته تلك إدراك لمسألة هامة وهي التعويض الذى يشكل تفسيراً لما يسمى الزخاف كما يعطى في هذه الرؤية أن الإيقاع يحكم اللغة ويشكلها بحسه وهذا قول سديد ؛ لما ندرکه من فرق بين لغة الشعر ولغة النثر ، ويجد جويار أن بإمكانه أن يعبر عن تلك الظاهرة اللغوية بالقانونين التاليين :

(١) عندما تكون في كلمة نقطتان أولاهما يقع عليه الارتكار ، فإنهما يجب أن تستغرقا وزناً بين زمنين أو نصف وزن من أربعة أزمنة . وأنه يمكن أن تنمو في أثر الحركة القوية نقطة جديدة مدتها نصف زمن وهذه النقطة تتكون تارة من مضاعفة الحركة القوية وطوراً من مضاعفة الصوت الساكن الواقع في أول المقطع التالي .

(٢) عندما تتوالى في كلمة نقطتان مجهورتان يكون لكل منهما ارتكار ؛ فإن الحركة الأولى القوية تولد في أثرها نقطة جديدة مدتها زمن واحد . وهذه النقطة تتكون من مضاعف الحركة القوية .

القانون الاساسى للإيقاع لدى جويار هو : أن تناوب الأزمنة القوية الأزمنة الضعيفة وعلى ذلك يمكن أن نستنبط هذه اللازمة : إن زمنين قوين لا يمكن لهما بحال من الأحوال أن يتعاقبا مباشرة . وكذلك الحال إذا فرضنا كلمة ، منها مقطع واحد يتخذ مكانه في مواجهة مقطع آخر قوى ينتسب للكلمة التالية فإن أحد الزمنين القوين يخفى فوراً إلا إذا تدخلت سكتة بين الكلمتين أو تضاعفت حركة الكلمة الأولى أو قصرت حركة الكلمة المسلوب ارتكارها ؛ لأن هذه الحركة تدخل عندئذ في زمن ضعيف ، ومن هنا ندرك أن الإيقاع أساسه تناوب الأزمنة القوية والضعيفة مع عدم إمكان تعاقب زمنين قوين مباشرة ولو حدث تعاقب زمنين قوين فإن للسكتة وكذلك مضاعفة الحركة دوراً في التخلص من هذا التعاقب وتحقيق ما يسمى بالتوازن .

لقد حاول جويار أن يبين في بداية بحثه العلاقة التي توحيد بين الموسيقى وعلم العروض فأكد أن هذه العلاقة لا ينكرها أحد ولا يمارى فيها أى إنسان وأن ما وقع تحت يده من دراسة يؤكد ذلك . ولقد وجد لزاماً عليه أن يقدم لموضوعه ببعض النظرات العامة التي هي عمهيد لفكرته . إن جويار يرى أن الأصوات الموسيقية توجد مستقلة عن الحركات مع الاعتراف بأن كل صوت موسيقى يصحبه حتماً بمجرد أن يمر من الفم صوت لين أى حركة . . ويرى أن الملكة التي لنا في إطلاق الأصوات الموسيقية بصورة مستقلة عن الحركات تعطى اللغة وسيلة تعبيرية قوية تتمثل في التغيرات الصوتية . ويضرب مثالا لذلك أداة التعجب (آه) فلو أحدثنا عن طريق التلفظ بهاذبذبة تتكون من صوتين يؤلفان بينهما مسافة الاكتشاف أو الطبقة الثامنة أو العاشرة لحصلنا على تغير صوتى شديد الشبوع يعبر عن الاندهاش ؛ ومن ثم فهو يعتبر ما بعد نبأ مقاميا داخلا ضمن التغيرات الصوتية .

ويرى أيضاً أن القول عن مقطع ما بأنه طويل أو قصير قول غير سديد لأن هذه الاصطلاحات لا تنطبق في رايه إلا على الحركات وحدها وهو لو استخدم طول المقطع أو قصره فإنما يعنى بذلك مدى الحركة التي تحتويها هذه المقاطع ، ويحاول أن يجد تركيزاً في بحثه على مدى نسبة الحركات الطويلة إلى القصيرة ويسجل الظاهرة الطبيعية التي تدين لها هذه الحركات بالوجود ، ومن هنا يصل إلى دراسة أكبر العناصر أهمية في الكلمة ويقصد به السبر الذى يراه ذا تأثير كبير .

ويرى جويار أن غالباً ما تتضاعف الحركة الواقع عليها السبر (الارتكار) تحت تأثيره وتولد حركة جديدة دون أن يفسر هذا بتعويض نطقه بأخرى . وفي أحيان أخرى تتسبب الحركة القوية في مضاعفة الصوت الساكن الذى يليها ، ويرى أن دراسة هذه الظاهرة العجيبة لها أهمية كبرى لأنها تبين إلى أى حد

وقد رأى جويار أن العرب لم يعطوا تفسيراً قاطعاً عما يقوم عليه إيقاع شعرهم بالرغم من أنهم يؤكدونه لكن القواعد لم تعبر عنه تماماً كما نرى في الطريقة التي يتمثل بها إنشاده . لكن هناك نقطة بدء ذات أهمية وهي تخص تقسيم بحور الشعر إلى تفاعيل لدى العروضيين ، حيث يعتبرون كل تفعيلة منها وحدة قائمة بذاتها إلى الحد الذي جعلهم يستعيرون للتعبير عنها كلمات من مصطلحات النحو ، لقد رأى جويار في هذا الأمر دليلاً قاطعاً على أن البيت لم يكن في نظرهم مجرد توالي مقاطع ، لكنه جماع مركبات منفصل بعضها عن بعض ومتمتع كل منها بوجود ذاتي . ولننظر بحر الطويل الذي تقطيعه (ب -- ب --- ب -- ب --) فليس هناك ما يدل عقلاً على أنه يجب أن نقسمه إلى مجموعات ذات مقاطع ، وإذا فعلنا ذلك لا يقسم بهذه الطريقة أو بتلك ، ولو أقمنا تقسيمه على تقابل ما بين أجزائه لاستطعنا أن نجزي الشطر منه إلى أشكال عديدة . ويحاول أن يطبق هذه الفكرة على شطر من الطويل دالا عليه بالمقاطع الطويلة والقصيرة (١) .

عولن / --- ب / ب - ب / ب - ب - /
مفاعيلن فعول مفاعلن

ويقول جويار إننا لو قسمناه مقطعيًا هكذا :

ب - ب - / ب - ب - ب - ب - ب - / ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن ، ويخلص من ذلك بقوله إلى أن التفعيلة سبيل للتعرف على البحر قائلا : إن العربي عند سماعه إنشاد هذا

(١) البيت روضف وأعل بالحزم والقبض .

الشطر ما كان يمكنه أن يعرف أنه بآراء بحر من الطويل أو من الكامل لأن التفاعيل مهما تكن القسمة التي تتخذها تتابع بدون انقطاع وتأثيرها العام وحاصلها يجب أن يكون هو نفسه بالنسبة للأذن لكننا نعلم أن الأمر لم يكن كذلك وأن الشطر المذكور كان بدون أدنى شك يرن في سمع العربي عند التلفظ به كشطر من الطويل بطريقة مختلفة تماماً عندما يقع التلفظ به كشطر من الكامل لأن المقاطع في الحالتين كانت تتجمع بشكل جعلها تكون كلمات مختلفة .

ومعنى ذلك في نظر جويار أن للتفعيلة إحساساً خاصاً ومن ثم جعل العرب يمثلونها بكلمات ولأنها مأخوذة من الكلمات فقد رأى جويار وجوب أن تمتلك هذه التفعيلات نفس الخصائص المكتشفة في الكلمات أي أن ذاتيتها المستقلة ووحدتها تكمن في أن لها ترتيباً إيقاعياً مخصوصاً .

وحين وصل جويار إلى هذا الغرض بدأ يستخلص منه أن كل إيقاع يستدعي متوالية من الأرمنة القوية والأرمنة الضعيفة وعليه فقد افترض أن كل تفعيلة كانت توجد مقاطع قوية ومقاطع ضعيفة وكذلك كل صورة إيقاعية أي كل متوالية من الأصوات أو المقاطع تكون تكتلاً خاصاً إذا تلاقى بها عدة أرمنة قوية فإن رمتنا يسيطر وتصبح الأرمنة الأخرى تابعة له وهذا شرط لازم يحد لجويار أن يرتب عليه قوله بأنه إذا كانت التفاعيل العربية تحتوى في الواقع على عدة أرمنة قوية فإن واحداً منها كان يجب نقطة بشدة أقوى من غيره ثم يبقى على جويار أن يحدد وجود هذه الأرمنة القوية وعددها ومواقعها في تفعيلات الشعر العربي .

وحين فحص جويار التفاعيل الأصلية متفاعلن مفاعلن ، مفاعيلن فعولن فاعلاتن فاعلن مستفعلن - خطر بباله أن المقاطع المركبة في هذه الكلمات الاصطلاحية هي التي كانت تمثل الأرمنة القوية ، والمقاطع البسيطة تقابل الأرمنة الضعيفة وليس الفرض بجديد كما يقول فقد كان يعلم أنه يضغط في

النطق العربي على المقاطع المركبة بصورة خاصة . . وبعد أن عرّف جويار وسلم بهذه النقطة السابقة اتخذ للإشارة للأزمة القوية خطأً وأسياً . وذلك حصل على الكتابة العروضية التالية : متفاعِلُنْ ، مفاعِلَتُنْ ، مفاعِلِينْ ، فعُولُنْ ، فاعِلَاتُنْ ، فاعِلُنْ ، مستفعِلُنْ فهل كل الرصد نهائياً ؟ لم يكن بالتأكيد كذلك كما يرى وإنما كان يلزم النظر إلى تحقيق قانونه السابق في تعاقب الأزمنة وهو الشرط الأساسي للإيقاع وهو تعاقب الأزمنة القوية مع الأزمنة الضعيفة هذا شيء والشئ الآخر هو النظرة إلى هذه التفاعيل بعدما تكون قد اتخذت أماكنها ؛ أي بعد ما تكون في وضع مسبقة فيه بتفعيلة ومتبوعة بأخرى .

ولكى يكون لفرض جويار هذا بعض القيمة لزم أن تكون التفاعيل قد احتفظت بالعلامة العروضية نفسها في أي بحر دخلت فيه كجزء من ذاته ومن ثم كان عليه أن يقرر ويحدد المقطع المسيطر في كل تفعيله والمقاطع القوية التابعة له ومن ثم كان من البدهى أن يجد ما يأتي : أنه إذا كانت هناك عدة تفاعيل مثل فاعِلُنْ ومفاعِلَتُنْ ومتفاعِلُنْ تنطبق تماماً على القانون الأساسي للإيقاع وذلك لانفصال الزمن القوي في كل منها على سببة بزمن ضعيف فإن التفاعيل الأخرى مثل فعُولُنْ ومفاعِلِينْ تخرج على هذا القانون ؛ لأن فعُولُنْ تعاقب فيها زمان قويا ومفاعِلِينْ ثلاثة أزمنة قوية ومن ثم كان الإصلاح تبعاً لقانونه في تعاقب الأزمنة لأن الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة يجب أن تتناوب ففي مفاعِلِينْ يكون المقطع (عي) على الرغم من أنه مركب ضعيف لأنه ما كان يجب أن يبقى قويا بين زمنين قويين ، ومن ثم كانت كتابة جويار لتفعيلة مفاعِلِينْ هكذا : (مفاعِلِينْ) . ولم يكن ذلك فرضاً تعسفياً ^(١) عنده ، ولم يصبح سلب الزمن القوي على (عي) أمراً لايجد مبرره الإيقاعي فإن مفاعِلِينْ هكذا تساوى في إيقاعها (مفاعِلَتُنْ) فهما متعادلتان ؛ ومن ثم كان التعويض

(١) هذه نقطة جيدة لأنها تحجب على رؤية خاصة بالزخاف لديه .

والمبادلة بينهما ، وعلى هذا أمكن المبادلة بين مفاعِلَتُنْ ومفاعِلِينْ كما هو موجود في الوافر . وكما فسر مفاعِلِينْ على أساس النتيجة السابقة فإنه واصل تفسيره لإيقاع التفعيلتين مستفعِلُنْ وفاعِلَاتُنْ ولقد أمدته النتيجة السابقة بوسيلة تؤكد له أن أحد المقاطع السابقة القوية كان ضعيفاً في الواقع تبعاً لوضعه . وقد قادت ملاحظاته العملية إلى أن مستفعِلُنْ وفاعِلَاتُنْ يولدان معا في بعض الظروف مجموعة من ثلاثة أزمنة قوية متسلسلة ؛ ومن ثم رأى أنه إذا تكررت مستفعِلِينْ عدة مرات فإن المقطع « مس » يجد نفسه بين زمنين قويين « لن » و « تف » من (مستفعِلِينْ مس تف) وكذلك إذا تكررت فاعِلَاتُنْ (فاعِلَاتُنْ فا) وبذا تتناوب الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة يؤكد ذلك ما نراه في مستفعِلُنْ حيث إنها تبادل متفاعِلُنْ كثيراً في بحر الكامل ومن ثم فإذا كان المقطع (مت) ضعيفاً كان مقابله (مس) أيضاً ضعيفاً ؛ وتلك مسألة فيها تفسير للمزاحمة ، وسوف نذكر حديث جويار عن تكرار مستفعِلُنْ وفاعِلَاتُنْ ففيه تفسير للمزاحمة أيضاً .

لقد رفض جويار في توالى مستفعِلُنْ وفاعِلَاتُنْ كون الزمن القوي على (مس) و (تن) لثلاثي توالي زمان قويا على هذه الصورة :

مَسْ	تَفْ	ع	لُنْ	مَسْ	تَفْ	ع	لُنْ	مَسْ	تَفْ	ع	لُنْ
فَا	ع	لَا	تِنْ	فَا	ع	لَا	تِنْ	فَا	ع	لَا	تِنْ

وحين ننظر إلى هذه الصورة وما رصده من تفعيلات سابقة حسب الأزمنة القوية والضعيفة نجد أن سلب الزمن القوي يخص السبب الخفيف وحده ونجد أن المقطع المركب الموجود في وحدة الوجد محافظ دائماً على قيمة زمنه القوي مما يجعلنا نؤكد أن جويار يثبت أهميته كما هي ثابتة لدى العروضيين القدامى ومن هذا حظهم والسرف في ذلك أن الوجد المجموع يتكون من مقطعين مقطع

قصير ومقطع مركب والمقطع المركب يحوى زمنا قويا أما القصير الضعيف قبله فلا يحوى زمنا ومن ثم تتحقق نظرية تعاقب الأزمنة التى يراها فيما يخص الوقت ؛ ومن هناك كان ثبات الزمن القوى عليه تلقائيا دليلا على قوته وبرر جويار الزمنين القويين المتتاليين فى فعولن بأحد افتراضين : إما أن أحد الزمنين قد فقد قوته أو أن مقطعا ضعيفا متداخلا بينهما لم يدون ومن ثم يصبح لفعولن زمان قويان كالمتفاعيل الأخرى . وجواب هذا الأمر تفسره المتوالية العكسية لفاعلن ففاعلن بذاتها تتحقق فيها قضية التعاقب فاع لن منفردة لكن إذا اجتمعت مع مثيلاتها حدثت المتتاليات التى يتابع فيها زمان قويان مما يتعارض مع القانون الأساسى للإيقاع فأعلن فاعلن فهل نستخلص من ذلك أن فاعلن لا يمكن أن تجتمع مع مثيلاتها ؟ أو أنها إذا اجتمعت فقدت أحد أزمعتها القوية ؟

يرفض جويار هذين التصورين ويفترض فرضا يدفع توالى تسلك الأزمنة القوية وهو وجود سكتة أو وقفة زمنية قصيرة تتدخل بين كل فاعلن تقوم مقام الزمن الضعيف بحيث تنفى فاعلن وهى مكررة كفاعلن وهى منفردة فاعلن - فاعلن - فاعلن - إلخ .

السكتة إذن تمثل دورا هاما فى تصور متتالية فاعلن على أساس أنها تقوم بدليلا لزمن ضعيف يفصل بين زمنين قويين فهل بالإمكان تصور شيء من ذلك مع فعولن ؟ هل يمكن لحركتها (و) أن تمسنا بخاصية ما غابت عن أذهان العروضيين تمنع ذلك التوالى ومن ثم يبقى لفعولن زمان قويان غير متعاقبين ؟ يقول جويار : سأظن أن هذه الحركة كانت تدوم زمنين بدلا من زمن واحد يمثل الجزء الأول الزمن القوى ويمثل الثانى الضعيف ؛ وهنا يكون الزمن الضعيف فاصلا بين الزمنين القويين لذا فقد صور جويار المد (و) من فعولن بهذه العلامة التى توحي بدوام زمنين (و) .

تلك ملاحظات أبداها جويار حول تصور توالى وتعاقب الأزمنة فى تفعيلاته منفردة أو فى البحور ولقد جعل فيها التعويض والسكتة وهما مفسران للزخاف أسورا محددة لقانونه الإيقاعى ، ويحس جويار بعد ذلك أنه لو كان مصيبا فى اقتراحاته السابقة لخرج من هذه الملاحظات بقاعدتين على جانب كبير من الأهمية هما :

(١) أنه حيثما تتوالى ثلاثة مقاطع مركبة فى بحر من بحور الشعر العربى يكون الأول والثالث زمنين قويين والمقطع الوسيط زمنا ضعيفا كما فى مفاعيلن منغزلة ، وفاعلاتن فاعلاتن فى بحرهما .

(٢) أنه حيثما يتوالى مقطعان مركبان يكون كل منهما زمنا قويا يلزم أن يكون بينهما مقدار زمن ضعيف قد يكون سكتة ، وقد يكون صوتا لم يعبر عنه فى الكتابة كما رأينا السكتة مع (فاعلن - فاعلن) والصوت الذى لم يعبر عنه فى (فعولن) .

ويتابع جويار حديثه ليعرض فيه قضية تخص العلة وهى تعويض فعولن للتفعيلة متفاعيلن ومفاعلاتن فى آخر البيت فهى فى رأيه معادلة تماما للتفعيلتين السابقتين وهذا فى رأى وهم لأنه لو حدث ذلك لأمكنت المبادلة بينهما فى القصيدة الواحدة . فليس من المطلوب أن تحكم قاعدة توالى الأزمنة على مستوى النهاية فالنهاية لها إيقاعها الخاص الذى لا يشترط فيه قانون تعاقب الأزمنة السابقة .

بالتنقيحات السابقة استطاع جويار أن يرصد الأزمان القوية على تفعيلاته على هذا الأساس :

متفاعِلُنْ ، مفاعِلَتُنْ ، مفاعِلُنْ ، فعولُنْ فاعلاتنْ فاعلُنْ مستفعِلُنْ .

اعتراض وجيه وهام لأنه يفسر اختيار الوحدة المسماة بالفعيلة أساسا لإيقاع الشعر ويجيب جويار عن ذلك بأن الذي يجعل العناصر الإيقاعية تتجمع إنما هو بالضبط هذا الشرط في أن ترتبط العناصر القوية بالعناصر الضعيفة ومن ثم يفهم المرء جيدا أن في فاعلاتن يرتبط المقطعان (ج) و (تن) على التوالي بالمقطعين (فا) و (لا) ؛ لكن الرد في الحقيقة يبحث عن المبدأ في اتصال المجموعة (لاتن) بالمجموعة (فاع) . والجواب لا يخرج عن أمرين : إما أن الفعيلة العربية تتفكك إلى جزأين واضحين متميزين جدا ، وإما أنها تؤلف كلا واحدا وذاتية مستقلة بحيث يكون أحد الجزأين تابعا للآخر بالضرورة .

والرأي أنه من الثابت المقرر أن العرب كانوا يعاملون المجموعات فاعلن - مفاعيلن . . إلخ . كوحداث غير قابلة للقسم تدل على ذلك الطريقة العروضية التي يكتبون بها هذه التفاعيل . و يترتب على ذلك أن أحد الزمнин القويين في هذه التفاعيل متبوع للآخر الأقل منه قوة وبعبارة أخرى أن لهذه التفاعيل زمنا قويا وزمنا دونه قوة ، فأيهما دون القوى ؟ هذا في حد ذاته كما يقول جويار ليس مهما جدا لأن النسبة بين المقاطع تبقى كما هي سواء أكان الزمن القوي أولا أم ثانيا .

أن جويار بعد أن حدد ذاتية الفعيلة وعدم قسمها وتصورها تفعيلتين يصل إلى تصوير رموزه لها وتحديد إيقاعها الموسيقي فيقول : يمكننا أن نجعل المقطع الأول القوي صاحب الزمن القوي والمقطع الثاني صاحب الزمن دون القوى وإذا مثلنا للزمن القوي بخط رأسي (١) فإن الزمن دون القوى سيأخذ خطا أقل منه طولاً .




أن الأمر في ذلك ليس أمر حركات اذن لكنه فقط أمر ارتكازات وهنا يكون مدخلنا الموسيقي حيث نجد أنه إذا كانت جميع التفاعيل الأساسية ذات زمينين قوي وضعيف فإن وزنها حينئذ يكون من الوزن ذي الأربعة أزمنة ونحن



لقد حاول جويار النظر إلى ما يراه من خلال نظام العروض العربي ومن هنا كان عليه الإجابة عن سؤال هل يتحقق للزمن القوي مكان ثابت في كل دائرة صورت بحور الشعر العربي ؟ هل يقى الزمن قويا مهما كانت نقطة البداية والفك في كل بحر من البحور ؟ ويخرج من خلال الإجابة عن هذه الأسئلة بجدول عن الدائرة الأولى دائرة الطويل يرى من خلاله أن المقاطع القوية والمقاطع الضعيفة في التفاعيل الخمسة : فعولن مفاعيلن مستعلن فاعلن فعلاتن لها مكانها الذي حدده لها جويار فيما مضى وأن المقطع (عو) في الفعيلة فعولن يساوي زمينين ، ويرى أن سكتة تحدث في المديد بين فاعلن وفاعلاتن وفي البسيط بين مستعلن وفاعلن ، وكما ثبت توقيعه في الدائرة الأولى فإن فحص الدائرة الثانية أيضا يدل بصورة قاطعة على أن متفاعلن ومفاعلاتن لهما الزمانان القويان اللذان ارتأهما جويار حسب قانونه ، وهكذا يثبت أن ما رآه جويار في واقع أزمانه حققته فكرة الفك أو البدء في الدوائر . والفرض السابق يتحول في رؤية جويار إلى يقين حيث يرى أنه لم يبق أدنى التباس في تصور التفعيلات العربية فكل منها يمثل إيقاعا خاصا فمنها ما هو مبدوء بزمن قوي مثل فاعلن وفاعلاتن ومنها ما هو مبدوء بزمن ضعيف مكون من مقطعين مفتوحين أو من مقطع مغلق متفاعلن مستعلن . لكن هناك نقطة تثير فكر جويار بعد يقينه بأن كل التفاعيل العربية لها زمانان قويان . هذه النقطة تطرح سؤالا هو : من أين جاء أن العرب تعتبر المجموعات الإيقاعية فاعلن فاعلاتن . إلخ لكل منها ذاتية مستقلة ؟ لماذا كانت فاعلاتن مثلا تؤلف وحدها تفعيلية وحيدة فلم يكن هناك ما يمنع تكونها من تفعيلتين متساويتين « فاع » و « لاتن » يضم كل منهما مقطعا قويا يرتبط به مقطع ضعيف والأمر نفسه لمفاعيلن ومتفاعلن فإنه من الممكن أن ينقسم إلى مفا - عيلن - وهكذا في كل التفعيلات الأخرى ؟




إذا دونا هذه التفاعيل بالعلامة الموسيقية نستخلص منها بسهولة الوزن الدقيق للمقاطع التي تتألف منها ولقد كتب جويار فصلا في كتابه عن أوزان التفاعيل وعلاماتها الموسيقية والعروضية نأخذ منها نموذجين للتشيل هما فاعلن وفعلون وبعدهما نذكر تصوره الكامل في جدول نعرضه بعد هاتين التفعيلتين .


ففى كلمة فعلون يرى أن الزمن القوى فيها على المقطع (عو) والزمن دون القوى على المقطع (لن) ، وحول تدوينها بالعلامة الموسيقية يرى أن المقطع عو (عو) سيبدأ به الوزن وأن المقطع (لن) يدخل فى القسم الثانى من الوزن المبدوء بالزمن دون القوى ، وأن المقطع (ف) سيتخذ مكانه قبل زمن الارتكاز أى قبل عمود الوزن (عو) . وإذا كان المقطع (لن) سيبدأ الزمن دون القوى ، فيلزم ضرورة على المقطع (عو) أن يملأ بمفرده النصف الأول من الوزن ، وقد اتخذ جويار وحدة للوزن العلامة البيضاء (كروشى)


(ك) وهى تساوى سوداوين  وتساوى أربعاً من المستنات  وثمانى من المستنات المزدوجة 

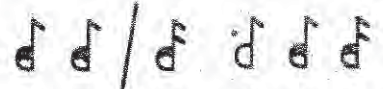
ومن هنا فالمقطع (عو) الذى يحتل نصف الوزن سيكون له طول مستنة سوداء  أما المقطع (لن) فيبدوم طوله الصوتى مدة مستنة واحدة ونصف 







والنقطة مقدارها فى الموسيقى نصف مقدار العلامة التى تسبقها ، والمقطع (ف) يسند له نصف مستنة أى  ، ويأتى المقطع (ف) فى التوالى ليتخذ مكانه على أثر (لن) وفى الجزء الأخير من الوزن وبما أن هذا المقطع ضعيف

لن يسند له أكثر من نصف مستنة ، وبذا فإن فعلون حين ترصد بالمستنات تكون


هكذا :  ف عو لن

والعلامة  عبارة عن سكتة قيمتها نصف زمن وهى ضرورية هنا لإتمام الوزن فلو كررت فعلون فإن (ف) الثانية تدخل فى زمن هذه السكتة وتصبح

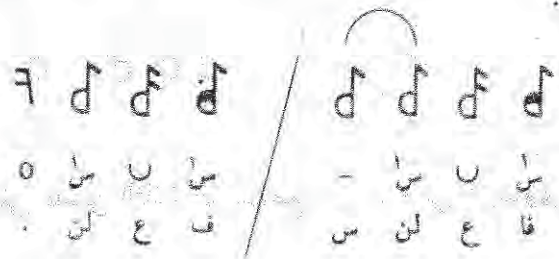
التالية هكذا :  ف عو لن ف عو لن وهكذا .

وهنا نلاحظ أن تكرار فعلون يحدث تلاحما زمنيا - هذا التلاحم أدخل المقطع الضعيف من التفعيلة الثانية فى إطار زمن التفعيلة الأولى حيث أخذ منها سكتها التى سادت نصف زمن  ويضع جويار رموزا لهذه المستنات فيمثل للمستنة المزدوجة  بالمقطع القصير (ب) وللمستنة  بالمقطع الطويل (-) وللمستنة ونصف بطويل وقصير ملتحمين () وللسوداء  بطويل مضاعف هكذا () وللسكتة المساوية للمستنة المزدوجة بقصيرة معكوسة  وعلى هذا يكون الرمز الموسيقى مقابلا للمقاطع على النحو التالى :

 =  س  = 
 =   = 

ويعود رصد فعلون بالمقاطع هكذا :  ف عو لن

والسكتة موجودة ما دام المقطع الطويل قد جاء بعدها فإذا تلت تفعيلة
تعمل مقطعا قصيرا في أولها وراء فاعلن فإن ذلك المقطع القصير يأخذ حيز هذه
السكتة السابقة التي تنهى فاعلن وذلك حادثة فيما إذا جاءت تفعيلة
(متفعلن) وراء فاعلن في البسيط ؛ لكن إذا أتت فاعلن بمقطع طويل بأن
جاء وراءها مستفعلن مثلا فإن مقطعها يأتي ليختم فاعلن وينهى وزنها على
النحر التالي :



وهنا فإن زمن فاعلن الأخير الضعيف يكون قد امتلأ بثلاث نطقات هي :
ن - م - سن ه وتساوى كل منها ثلث طويلة .

هذا تصور لتفعيلتين يتضح فيهما الحفاظ على المقدار الموسيقي الذي تحويه
التفعيلة ويوجب اعتبارا زمنيا بالإضافة إلى قوة الزمن وضعفه هذا الاعتبار هو
السكتة وما يحدث من مداخلة بينها وبين ما يليها . وما نحن نورد التفعيلات
مرصودة رصدا موسيقيا يبين إيقاع كل منها حيث تقسم هذه التفاعيل إلى
قسمين :

والنظرة الأولى السابقة للتصور السابق تجعلنا ندرك الفرق الواسع بين
الرؤية المقطعية التي ربط بها بعض المستشرقين تفعيلات الشعر وبين هذه الرؤية
الموسيقية إذ شتان بين تسجيل جويار السابق وتسجيل المستشرقين الذين يكتفون
لفعلون بهذا الرصد (ن - ن) ف عولن .

لقد أوضح جويار أن المقطع (لن) يحتوى على طويلة ونصف فكيف
يكون التوزيع الصوتي ؟ إن (لن) مقطع مركب من عنصرين بسيطين (ل) و
(ن) والعنصر ' ل ' المتلقى لنبر الشدة أو الارتكار تساوى مدة حركته ذات
سن أو طويلة قياسية ، والعنصر (ن) الخالي من الارتكار تساوى حركته
الساکنة مسننة ثنائية ' ن ' أو قصيرة ' ن ' وعلى ذلك ففى لن الحركة القوية (و)
ت حسب طويلة والحركة الساکنة الخافتة ٥ تحسب قصيرة وطولهما فى الجملة
يساوى سن أو (لن) .

ويأتى الحديث عن فاعلن ورصدها الإيقاعى لدى جويار حيث يقول فيها :

إن فاعلن يساوى مفاعلن ناقص المقطع (م) الضعيف الذى فى أول وزن
مفاعلن فوزن فاعلن سيكون إذن ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠ ١٠١ ١٠٢ ١٠٣ ١٠٤ ١٠٥ ١٠٦ ١٠٧ ١٠٨ ١٠٩ ١١٠ ١١١ ١١٢ ١١٣ ١١٤ ١١٥ ١١٦ ١١٧ ١١٨ ١١٩ ١٢٠ ١٢١ ١٢٢ ١٢٣ ١٢٤ ١٢٥ ١٢٦ ١٢٧ ١٢٨ ١٢٩ ١٣٠ ١٣١ ١٣٢ ١٣٣ ١٣٤ ١٣٥ ١٣٦ ١٣٧ ١٣٨ ١٣٩ ١٤٠ ١٤١ ١٤٢ ١٤٣ ١٤٤ ١٤٥ ١٤٦ ١٤٧ ١٤٨ ١٤٩ ١٥٠ ١٥١ ١٥٢ ١٥٣ ١٥٤ ١٥٥ ١٥٦ ١٥٧ ١٥٨ ١٥٩ ١٦٠ ١٦١ ١٦٢ ١٦٣ ١٦٤ ١٦٥ ١٦٦ ١٦٧ ١٦٨ ١٦٩ ١٧٠ ١٧١ ١٧٢ ١٧٣ ١٧٤ ١٧٥ ١٧٦ ١٧٧ ١٧٨ ١٧٩ ١٨٠ ١٨١ ١٨٢ ١٨٣ ١٨٤ ١٨٥ ١٨٦ ١٨٧ ١٨٨ ١٨٩ ١٩٠ ١٩١ ١٩٢ ١٩٣ ١٩٤ ١٩٥ ١٩٦ ١٩٧ ١٩٨ ١٩٩ ٢٠٠ ٢٠١ ٢٠٢ ٢٠٣ ٢٠٤ ٢٠٥ ٢٠٦ ٢٠٧ ٢٠٨ ٢٠٩ ٢١٠ ٢١١ ٢١٢ ٢١٣ ٢١٤ ٢١٥ ٢١٦ ٢١٧ ٢١٨ ٢١٩ ٢٢٠ ٢٢١ ٢٢٢ ٢٢٣ ٢٢٤ ٢٢٥ ٢٢٦ ٢٢٧ ٢٢٨ ٢٢٩ ٢٣٠ ٢٣١ ٢٣٢ ٢٣٣ ٢٣٤ ٢٣٥ ٢٣٦ ٢٣٧ ٢٣٨ ٢٣٩ ٢٤٠ ٢٤١ ٢٤٢ ٢٤٣ ٢٤٤ ٢٤٥ ٢٤٦ ٢٤٧ ٢٤٨ ٢٤٩ ٢٥٠ ٢٥١ ٢٥٢ ٢٥٣ ٢٥٤ ٢٥٥ ٢٥٦ ٢٥٧ ٢٥٨ ٢٥٩ ٢٦٠ ٢٦١ ٢٦٢ ٢٦٣ ٢٦٤ ٢٦٥ ٢٦٦ ٢٦٧ ٢٦٨ ٢٦٩ ٢٧٠ ٢٧١ ٢٧٢ ٢٧٣ ٢٧٤ ٢٧٥ ٢٧٦ ٢٧٧ ٢٧٨ ٢٧٩ ٢٨٠ ٢٨١ ٢٨٢ ٢٨٣ ٢٨٤ ٢٨٥ ٢٨٦ ٢٨٧ ٢٨٨ ٢٨٩ ٢٩٠ ٢٩١ ٢٩٢ ٢٩٣ ٢٩٤ ٢٩٥ ٢٩٦ ٢٩٧ ٢٩٨ ٢٩٩ ٣٠٠ ٣٠١ ٣٠٢ ٣٠٣ ٣٠٤ ٣٠٥ ٣٠٦ ٣٠٧ ٣٠٨ ٣٠٩ ٣١٠ ٣١١ ٣١٢ ٣١٣ ٣١٤ ٣١٥ ٣١٦ ٣١٧ ٣١٨ ٣١٩ ٣٢٠ ٣٢١ ٣٢٢ ٣٢٣ ٣٢٤ ٣٢٥ ٣٢٦ ٣٢٧ ٣٢٨ ٣٢٩ ٣٣٠ ٣٣١ ٣٣٢ ٣٣٣ ٣٣٤ ٣٣٥ ٣٣٦ ٣٣٧ ٣٣٨ ٣٣٩ ٣٤٠ ٣٤١ ٣٤٢ ٣٤٣ ٣٤٤ ٣٤٥ ٣٤٦ ٣٤٧ ٣٤٨ ٣٤٩ ٣٥٠ ٣٥١ ٣٥٢ ٣٥٣ ٣٥٤ ٣٥٥ ٣٥٦ ٣٥٧ ٣٥٨ ٣٥٩ ٣٦٠ ٣٦١ ٣٦٢ ٣٦٣ ٣٦٤ ٣٦٥ ٣٦٦ ٣٦٧ ٣٦٨ ٣٦٩ ٣٧٠ ٣٧١ ٣٧٢ ٣٧٣ ٣٧٤ ٣٧٥ ٣٧٦ ٣٧٧ ٣٧٨ ٣٧٩ ٣٨٠ ٣٨١ ٣٨٢ ٣٨٣ ٣٨٤ ٣٨٥ ٣٨٦ ٣٨٧ ٣٨٨ ٣٨٩ ٣٩٠ ٣٩١ ٣٩٢ ٣٩٣ ٣٩٤ ٣٩٥ ٣٩٦ ٣٩٧ ٣٩٨ ٣٩٩ ٤٠٠ ٤٠١ ٤٠٢ ٤٠٣ ٤٠٤ ٤٠٥ ٤٠٦ ٤٠٧ ٤٠٨ ٤٠٩ ٤١٠ ٤١١ ٤١٢ ٤١٣ ٤١٤ ٤١٥ ٤١٦ ٤١٧ ٤١٨ ٤١٩ ٤٢٠ ٤٢١ ٤٢٢ ٤٢٣ ٤٢٤ ٤٢٥ ٤٢٦ ٤٢٧ ٤٢٨ ٤٢٩ ٤٣٠ ٤٣١ ٤٣٢ ٤٣٣ ٤٣٤ ٤٣٥ ٤٣٦ ٤٣٧ ٤٣٨ ٤٣٩ ٤٤٠ ٤٤١ ٤٤٢ ٤٤٣ ٤٤٤ ٤٤٥ ٤٤٦ ٤٤٧ ٤٤٨ ٤٤٩ ٤٥٠ ٤٥١ ٤٥٢ ٤٥٣ ٤٥٤ ٤٥٥ ٤٥٦ ٤٥٧ ٤٥٨ ٤٥٩ ٤٦٠ ٤٦١ ٤٦٢ ٤٦٣ ٤٦٤ ٤٦٥ ٤٦٦ ٤٦٧ ٤٦٨ ٤٦٩ ٤٧٠ ٤٧١ ٤٧٢ ٤٧٣ ٤٧٤ ٤٧٥ ٤٧٦ ٤٧٧ ٤٧٨ ٤٧٩ ٤٨٠ ٤٨١ ٤٨٢ ٤٨٣ ٤٨٤ ٤٨٥ ٤٨٦ ٤٨٧ ٤٨٨ ٤٨٩ ٤٩٠ ٤٩١ ٤٩٢ ٤٩٣ ٤٩٤ ٤٩٥ ٤٩٦ ٤٩٧ ٤٩٨ ٤٩٩ ٥٠٠ ٥٠١ ٥٠٢ ٥٠٣ ٥٠٤ ٥٠٥ ٥٠٦ ٥٠٧ ٥٠٨ ٥٠٩ ٥١٠ ٥١١ ٥١٢ ٥١٣ ٥١٤ ٥١٥ ٥١٦ ٥١٧ ٥١٨ ٥١٩ ٥٢٠ ٥٢١ ٥٢٢ ٥٢٣ ٥٢٤ ٥٢٥ ٥٢٦ ٥٢٧ ٥٢٨ ٥٢٩ ٥٣٠ ٥٣١ ٥٣٢ ٥٣٣ ٥٣٤ ٥٣٥ ٥٣٦ ٥٣٧ ٥٣٨ ٥٣٩ ٥٤٠ ٥٤١ ٥٤٢ ٥٤٣ ٥٤٤ ٥٤٥ ٥٤٦ ٥٤٧ ٥٤٨ ٥٤٩ ٥٥٠ ٥٥١ ٥٥٢ ٥٥٣ ٥٥٤ ٥٥٥ ٥٥٦ ٥٥٧ ٥٥٨ ٥٥٩ ٥٦٠ ٥٦١ ٥٦٢ ٥٦٣ ٥٦٤ ٥٦٥ ٥٦٦ ٥٦٧ ٥٦٨ ٥٦٩ ٥٧٠ ٥٧١ ٥٧٢ ٥٧٣ ٥٧٤ ٥٧٥ ٥٧٦ ٥٧٧ ٥٧٨ ٥٧٩ ٥٨٠ ٥٨١ ٥٨٢ ٥٨٣ ٥٨٤ ٥٨٥ ٥٨٦ ٥٨٧ ٥٨٨ ٥٨٩ ٥٩٠ ٥٩١ ٥٩٢ ٥٩٣ ٥٩٤ ٥٩٥ ٥٩٦ ٥٩٧ ٥٩٨ ٥٩٩ ٦٠٠ ٦٠١ ٦٠٢ ٦٠٣ ٦٠٤ ٦٠٥ ٦٠٦ ٦٠٧ ٦٠٨ ٦٠٩ ٦١٠ ٦١١ ٦١٢ ٦١٣ ٦١٤ ٦١٥ ٦١٦ ٦١٧ ٦١٨ ٦١٩ ٦٢٠ ٦٢١ ٦٢٢ ٦٢٣ ٦٢٤ ٦٢٥ ٦٢٦ ٦٢٧ ٦٢٨ ٦٢٩ ٦٣٠ ٦٣١ ٦٣٢ ٦٣٣ ٦٣٤ ٦٣٥ ٦٣٦ ٦٣٧ ٦٣٨ ٦٣٩ ٦٤٠ ٦٤١ ٦٤٢ ٦٤٣ ٦٤٤ ٦٤٥ ٦٤٦ ٦٤٧ ٦٤٨ ٦٤٩ ٦٥٠ ٦٥١ ٦٥٢ ٦٥٣ ٦٥٤ ٦٥٥ ٦٥٦ ٦٥٧ ٦٥٨ ٦٥٩ ٦٦٠ ٦٦١ ٦٦٢ ٦٦٣ ٦٦٤ ٦٦٥ ٦٦٦ ٦٦٧ ٦٦٨ ٦٦٩ ٦٧٠ ٦٧١ ٦٧٢ ٦٧٣ ٦٧٤ ٦٧٥ ٦٧٦ ٦٧٧ ٦٧٨ ٦٧٩ ٦٨٠ ٦٨١ ٦٨٢ ٦٨٣ ٦٨٤ ٦٨٥ ٦٨٦ ٦٨٧ ٦٨٨ ٦٨٩ ٦٩٠ ٦٩١ ٦٩٢ ٦٩٣ ٦٩٤ ٦٩٥ ٦٩٦ ٦٩٧ ٦٩٨ ٦٩٩ ٧٠٠ ٧٠١ ٧٠٢ ٧٠٣ ٧٠٤ ٧٠٥ ٧٠٦ ٧٠٧ ٧٠٨ ٧٠٩ ٧١٠ ٧١١ ٧١٢ ٧١٣ ٧١٤ ٧١٥ ٧١٦ ٧١٧ ٧١٨ ٧١٩ ٧٢٠ ٧٢١ ٧٢٢ ٧٢٣ ٧٢٤ ٧٢٥ ٧٢٦ ٧٢٧ ٧٢٨ ٧٢٩ ٧٣٠ ٧٣١ ٧٣٢ ٧٣٣ ٧٣٤ ٧٣٥ ٧٣٦ ٧٣٧ ٧٣٨ ٧٣٩ ٧٤٠ ٧٤١ ٧٤٢ ٧٤٣ ٧٤٤ ٧٤٥ ٧٤٦ ٧٤٧ ٧٤٨ ٧٤٩ ٧٥٠ ٧٥١ ٧٥٢ ٧٥٣ ٧٥٤ ٧٥٥ ٧٥٦ ٧٥٧ ٧٥٨ ٧٥٩ ٧٦٠ ٧٦١ ٧٦٢ ٧٦٣ ٧٦٤ ٧٦٥ ٧٦٦ ٧٦٧ ٧٦٨ ٧٦٩ ٧٧٠ ٧٧١ ٧٧٢ ٧٧٣ ٧٧٤ ٧٧٥ ٧٧٦ ٧٧٧ ٧٧٨ ٧٧٩ ٧٨٠ ٧٨١ ٧٨٢ ٧٨٣ ٧٨٤ ٧٨٥ ٧٨٦ ٧٨٧ ٧٨٨ ٧٨٩ ٧٩٠ ٧٩١ ٧٩٢ ٧٩٣ ٧٩٤ ٧٩٥ ٧٩٦ ٧٩٧ ٧٩٨ ٧٩٩ ٨٠٠ ٨٠١ ٨٠٢ ٨٠٣ ٨٠٤ ٨٠٥ ٨٠٦ ٨٠٧ ٨٠٨ ٨٠٩ ٨١٠ ٨١١ ٨١٢ ٨١٣ ٨١٤ ٨١٥ ٨١٦ ٨١٧ ٨١٨ ٨١٩ ٨٢٠ ٨٢١ ٨٢٢ ٨٢٣ ٨٢٤ ٨٢٥ ٨٢٦ ٨٢٧ ٨٢٨ ٨٢٩ ٨٣٠ ٨٣١ ٨٣٢ ٨٣٣ ٨٣٤ ٨٣٥ ٨٣٦ ٨٣٧ ٨٣٨ ٨٣٩ ٨٤٠ ٨٤١ ٨٤٢ ٨٤٣ ٨٤٤ ٨٤٥ ٨٤٦ ٨٤٧ ٨٤٨ ٨٤٩ ٨٥٠ ٨٥١ ٨٥٢ ٨٥٣ ٨٥٤ ٨٥٥ ٨٥٦ ٨٥٧ ٨٥٨ ٨٥٩ ٨٦٠ ٨٦١ ٨٦٢ ٨٦٣ ٨٦٤ ٨٦٥ ٨٦٦ ٨٦٧ ٨٦٨ ٨٦٩ ٨٧٠ ٨٧١ ٨٧٢ ٨٧٣ ٨٧٤ ٨٧٥ ٨٧٦ ٨٧٧ ٨٧٨ ٨٧٩ ٨٨٠ ٨٨١ ٨٨٢ ٨٨٣ ٨٨٤ ٨٨٥ ٨٨٦ ٨٨٧ ٨٨٨ ٨٨٩ ٨٩٠ ٨٩١ ٨٩٢ ٨٩٣ ٨٩٤ ٨٩٥ ٨٩٦ ٨٩٧ ٨٩٨ ٨٩٩ ٩٠٠ ٩٠١ ٩٠٢ ٩٠٣ ٩٠٤ ٩٠٥ ٩٠٦ ٩٠٧ ٩٠٨ ٩٠٩ ٩١٠ ٩١١ ٩١٢ ٩١٣ ٩١٤ ٩١٥ ٩١٦ ٩١٧ ٩١٨ ٩١٩ ٩٢٠ ٩٢١ ٩٢٢ ٩٢٣ ٩٢٤ ٩٢٥ ٩٢٦ ٩٢٧ ٩٢٨ ٩٢٩ ٩٣٠ ٩٣١ ٩٣٢ ٩٣٣ ٩٣٤ ٩٣٥ ٩٣٦ ٩٣٧ ٩٣٨ ٩٣٩ ٩٤٠ ٩٤١ ٩٤٢ ٩٤٣ ٩٤٤ ٩٤٥ ٩٤٦ ٩٤٧ ٩٤٨ ٩٤٩ ٩٥٠ ٩٥١ ٩٥٢ ٩٥٣ ٩٥٤ ٩٥٥ ٩٥٦ ٩٥٧ ٩٥٨ ٩٥٩ ٩٦٠ ٩٦١ ٩٦٢ ٩٦٣ ٩٦٤ ٩٦٥ ٩٦٦ ٩٦٧ ٩٦٨ ٩٦٩ ٩٧٠ ٩٧١ ٩٧٢ ٩٧٣ ٩٧٤ ٩٧٥ ٩٧٦ ٩٧٧ ٩٧٨ ٩٧٩ ٩٨٠ ٩٨١ ٩٨٢ ٩٨٣ ٩٨٤ ٩٨٥ ٩٨٦ ٩٨٧ ٩٨٨ ٩٨٩ ٩٩٠ ٩٩١ ٩٩٢ ٩٩٣ ٩٩٤ ٩٩٥ ٩٩٦ ٩٩٧ ٩٩٨ ٩٩٩ ١٠٠٠ ١٠٠١ ١٠٠٢ ١٠٠٣ ١٠٠٤ ١٠٠٥ ١٠٠٦ ١٠٠٧ ١٠٠٨ ١٠٠٩ ١٠١٠ ١٠١١ ١٠١٢ ١٠١٣ ١٠١٤ ١٠١٥ ١٠١٦ ١٠١٧ ١٠١٨ ١٠١٩ ١٠٢٠ ١٠٢١ ١٠٢٢ ١٠٢٣ ١٠٢٤ ١٠٢٥ ١٠٢٦ ١٠٢٧ ١٠٢٨ ١٠٢٩ ١٠٣٠ ١٠٣١ ١٠٣٢ ١٠٣٣ ١٠٣٤ ١٠٣٥ ١٠٣٦ ١٠٣٧ ١٠٣٨ ١٠٣٩ ١٠٤٠ ١٠٤١ ١٠٤٢ ١٠٤٣ ١٠٤٤ ١٠٤٥ ١٠٤٦ ١٠٤٧ ١٠٤٨ ١٠٤٩ ١٠٥٠ ١٠٥١ ١٠٥٢ ١٠٥٣ ١٠٥٤ ١٠٥٥ ١٠٥٦ ١٠٥٧ ١٠٥٨ ١٠٥٩ ١٠٦٠ ١٠٦١ ١٠٦٢ ١٠٦٣ ١٠٦٤ ١٠٦٥ ١٠٦٦ ١٠٦٧ ١٠٦٨ ١٠٦٩ ١٠٧٠ ١٠٧١ ١٠٧٢ ١٠٧٣ ١٠٧٤ ١٠٧٥ ١٠٧٦ ١٠٧٧ ١٠٧٨ ١٠٧٩ ١٠٨٠ ١٠٨١ ١٠٨٢ ١٠٨٣ ١٠٨٤ ١٠٨٥ ١٠٨٦ ١٠٨٧ ١٠٨٨ ١٠٨٩ ١٠٩٠ ١٠٩١ ١٠٩٢ ١٠٩٣ ١٠٩٤ ١٠٩٥ ١٠٩٦ ١٠٩٧ ١٠٩٨ ١٠٩٩ ١١٠٠ ١١٠١ ١١٠٢ ١١٠٣ ١١٠٤ ١١٠٥ ١١٠٦ ١١٠٧ ١١٠٨ ١١٠٩ ١١١٠ ١١١١ ١١١٢ ١١١٣ ١١١٤ ١١١٥ ١١١٦ ١١١٧ ١١١٨ ١١١٩ ١١٢٠ ١١٢١ ١١٢٢ ١١٢٣ ١١٢٤ ١١٢٥ ١١٢٦ ١١٢٧ ١١٢٨ ١١٢٩ ١١٣٠ ١١٣١ ١١٣٢ ١١٣٣ ١١٣٤ ١١٣٥ ١١٣٦ ١١٣٧ ١١٣٨ ١١٣٩ ١١٤٠ ١١٤١ ١١٤٢ ١١٤٣ ١١٤٤ ١١٤٥ ١١٤٦ ١١٤٧ ١١٤٨ ١١٤٩ ١١٥٠ ١١٥١ ١١٥٢ ١١٥٣ ١١٥٤ ١١٥٥ ١١٥٦ ١١٥٧ ١١٥٨ ١١٥٩ ١١٦٠ ١١٦١ ١١٦٢ ١١٦٣ ١١٦٤ ١١٦٥ ١١٦٦ ١١٦٧ ١١٦٨ ١١٦٩ ١١٧٠ ١١٧١ ١١٧٢ ١١٧٣ ١١٧٤ ١١٧٥ ١١٧٦ ١١٧٧ ١١٧٨ ١١٧٩ ١١٨٠ ١١٨١ ١١٨٢ ١١٨٣ ١١٨٤ ١١٨٥ ١١٨٦ ١١٨٧ ١١٨٨ ١١٨٩ ١١٩٠ ١١٩١ ١١٩٢ ١١٩٣ ١١٩٤ ١١٩٥ ١١٩٦ ١١٩٧ ١١٩٨ ١١٩٩ ١٢٠٠ ١٢٠١ ١٢٠٢ ١٢٠٣ ١٢٠٤ ١٢٠٥ ١٢٠٦ ١٢٠٧ ١٢٠٨ ١٢٠٩ ١٢١٠ ١٢١١ ١٢١٢ ١٢١٣ ١٢١٤ ١٢١٥ ١٢١٦ ١٢١٧ ١٢١٨ ١٢١٩ ١٢٢٠ ١٢٢١ ١٢٢٢ ١٢٢٣ ١٢٢٤ ١٢٢٥ ١٢٢٦ ١٢٢٧ ١٢٢٨ ١٢٢٩ ١٢٣٠ ١٢٣١ ١٢٣٢ ١٢٣٣ ١٢٣٤ ١٢٣٥ ١٢٣٦ ١٢٣٧ ١٢٣٨ ١٢٣٩ ١٢٤٠ ١٢٤١ ١٢٤٢ ١٢٤٣ ١٢٤٤ ١٢٤٥ ١٢٤٦ ١٢٤٧ ١٢٤٨ ١٢٤٩ ١٢٥٠ ١٢٥١ ١٢٥٢ ١٢٥٣ ١٢٥٤ ١٢٥٥ ١٢٥٦ ١٢٥٧ ١٢٥٨ ١٢٥٩ ١٢٦٠ ١٢٦١ ١٢٦٢ ١٢٦٣ ١٢٦٤ ١٢٦٥ ١٢٦٦ ١٢٦٧ ١٢٦٨ ١٢٦٩ ١٢٧٠ ١٢٧١ ١٢٧٢ ١٢٧٣ ١٢٧٤ ١٢٧٥ ١٢٧٦ ١٢٧٧ ١٢٧٨ ١٢٧٩ ١٢٨٠ ١٢٨١ ١٢٨٢ ١٢٨٣ ١٢٨٤ ١٢٨٥ ١٢٨٦ ١٢٨٧ ١٢٨٨ ١٢٨٩ ١٢٩٠ ١٢٩١ ١٢٩٢ ١٢٩٣ ١٢٩٤ ١٢٩٥ ١٢٩٦ ١٢٩٧ ١٢٩٨ ١٢٩٩ ١٣٠٠ ١٣٠١ ١٣٠٢ ١٣٠٣ ١٣٠٤ ١٣٠٥ ١٣٠٦ ١٣٠٧ ١٣٠٨ ١٣٠٩ ١٣١٠ ١٣١١ ١٣١٢ ١٣١٣ ١٣١٤ ١٣١٥ ١٣١٦ ١٣١٧ ١٣١٨ ١٣١٩ ١٣٢٠ ١٣٢١ ١٣٢٢ ١٣٢٣ ١٣٢٤ ١٣٢٥ ١٣٢٦ ١٣٢٧ ١٣٢٨ ١٣٢٩ ١٣٣٠ ١٣٣١ ١٣٣٢ ١٣٣٣ ١٣٣٤ ١٣٣٥ ١٣٣٦ ١٣٣٧ ١٣٣٨ ١٣٣٩ ١٣٤٠ ١٣٤١ ١٣٤٢ ١٣٤٣ ١٣٤٤ ١٣٤٥ ١٣٤٦ ١٣٤٧ ١٣٤٨ ١٣٤٩ ١٣٥٠ ١٣٥١ ١٣٥٢ ١٣٥٣ ١٣٥٤ ١٣٥٥ ١٣٥٦ ١٣٥٧ ١٣٥٨ ١٣٥٩ ١٣٦٠ ١٣٦١ ١٣٦٢ ١٣٦٣ ١٣٦٤ ١٣٦٥ ١٣٦٦ ١٣٦٧ ١٣٦٨ ١٣٦٩ ١٣٧٠ ١٣٧١ ١٣٧٢ ١٣٧٣ ١٣٧٤ ١٣٧٥ ١٣٧٦ ١٣٧٧ ١٣٧٨ ١٣٧٩ ١٣٨٠ ١٣٨١ ١٣٨٢ ١٣٨٣ ١٣٨٤ ١٣٨٥ ١٣٨٦ ١٣٨٧ ١٣٨٨ ١٣٨٩ ١٣٩٠ ١٣٩١ ١٣٩٢ ١٣٩٣ ١٣٩٤ ١٣٩٥ ١٣٩٦ ١٣٩٧ ١٣٩٨ ١٣٩٩ ١٤٠٠ ١٤٠١ ١٤٠٢ ١٤٠٣ ١٤٠٤ ١٤٠٥ ١٤٠٦ ١٤٠٧ ١٤٠٨ ١٤٠٩ ١٤١٠ ١٤١١ ١٤١٢ ١٤١٣ ١٤١٤ ١٤١٥ ١٤١٦ ١٤١٧ ١٤١٨ ١٤١٩ ١٤٢٠ ١٤٢١ ١٤٢٢ ١٤٢٣ ١٤٢٤ ١٤٢٥ ١٤٢٦ ١٤٢٧ ١٤٢٨ ١٤٢٩ ١٤٣٠ ١٤٣١ ١٤٣٢ ١٤٣٣ ١٤٣٤ ١٤٣٥ ١٤٣٦ ١٤٣٧ ١٤٣٨ ١٤٣٩ ١٤٤٠ ١٤٤١ ١٤٤٢ ١٤٤٣ ١٤٤٤ ١٤٤٥ ١٤٤٦ ١٤٤٧ ١٤٤٨ ١٤٤٩ ١٤٥٠ ١٤٥١ ١٤٥٢ ١٤٥٣ ١٤٥٤ ١٤٥٥ ١٤٥٦ ١٤٥٧ ١٤٥٨ ١٤٥٩ ١٤٦٠ ١٤٦١ ١٤٦٢ ١٤٦٣ ١٤٦٤ ١٤٦٥ ١٤٦٦ ١٤٦٧ ١٤٦٨ ١٤٦٩ ١٤٧٠ ١٤٧١ ١٤٧٢ ١٤٧٣ ١٤٧٤ ١٤٧٥ ١٤٧٦ ١٤٧٧ ١٤٧٨ ١٤٧٩ ١٤٨٠ ١٤٨١ ١٤٨٢ ١٤٨٣ ١٤٨٤ ١٤٨٥ ١٤٨٦ ١٤٨٧ ١٤٨٨ ١٤٨٩ ١٤٩٠ ١٤٩١ ١٤٩٢ ١٤٩٣ ١٤٩٤ ١٤٩٥ ١٤٩٦ ١٤٩٧ ١٤٩٨ ١٤٩٩ ١٥٠٠ ١٥٠١ ١٥٠٢ ١٥٠٣ ١٥٠٤ ١٥٠٥ ١٥٠٦ ١٥٠٧ ١٥٠٨ ١٥٠٩ ١٥١٠ ١

الحركة (و) فى فعولن حيث لاتدوم أكثر من طويلة ونصف ؛ ومن هنا تدخل بين المقطع (عو) والمقطع (لن) سكتة قصيرة فيكون تصورهما ما يلى :

ف عو لن
 ٩ ٩ ٩ ٩ ٩

وعلى هذا فإن المقطع (عو) إذا عوض بعل لوقعنا على تفعيلة جديدة بناء على التغير السابق هى (فععلن)

وصورتها
 ف عل لن
 ٩ ٩ ٩ ٩ ٩

وهنا نجد أن معنا إمكانيتين لفعولن هما فعولن وفعلن ، والفرق بينهما موجود عند جويار الذى يرى أن العروضيين العرب لم يلحظوا ذلك الفارق الطفيف بينهما لأنهما يسويان لغويا بين صيغتي يحطن ويحيطن فهما عند العروضيين العرب بوزن واحد لاخلاف فيه هو فعولن لكن جويار يرى أن يحيطن وزنها فعولن ، لأنها تحتوى على حركة (ي) وهى حركة قابلة لأن تطول مدة زمين بينهما يحطن (فععلن) لأنها تحتوى على مقطع حط لايمكن أن تتجاوز مدته طويلة ونصف ؛ ومن ثم كان له أن يعوض بسكتة مساوية للقصيرة قبل الزمن القوى وعلى ذلك فهو يعترف بوجود ما يسمى بفعلن فى مجاورة فعولن .

وتعليقنا أن جويار يتعد هنا عن الميزان وينظر إلى الموزون فى صورته المفردة البعيدة عن سياقية التركيب الشعرى ، ويفترض فرقا فى الزمن بين (يحط) و (يحى) بناء على رحابة المد وإغلاق المقطع ، وقد يكون له حق فى ذلك على مستوى الموزون ؛ لكن لماذا التفريق على مستوى الميزان ؟ أن دلالة فعولن قابلة لأن تحوى فى إطارها كل مدى رمنى يمكنها أن تستوعبه ومن ثم فإن يحيطن مساوية ليحطن وذلك لكون فعولن تحمل


الصيغتين . إن الصيغ هنا رموز تحوى أبعادا موسيقية تنطبق تحتها والمقطع فى الميزان لايوازى قدره مقطعا واحدا فى الموزون فلقد رأينا أن مستعلن بمقاطعها الأولى المغلقة البعيدة عن المد يدخل فى رحابها من الموزون ما هو مد وما هو غير مد مثل (لا لا تم) أو (قد قد ذهب) . فإذا كانت فعولن وحدها هى القابلة للتبادل مع فععلن على أساس من رحابة المد وإغلاق المقطع فلماذا يقتصر الأمر من الناحية الزمنية عليها وحدها وكل التفعيلات برموزها قابلة أن تحوى تحتها وهى مغلقة المقاطع ما هو مفتوحها ، كما يمكن أن تضع وهى مفتوحة المقاطع ما هو مغلق (لقد قلت فى الفصل السابق أن تفعيلاتنا ليست أطرا لغوية فقط يحكم فيها تصور المقطع اللغوى وحده ، بل هى أطر موسيقية تجعل المقطع فى الميزان ذا دلالة صوتية تختلف عن المقطع فى الشتر .. ولقد جانب جويار الصواب حين دعا بعد ذلك بأن التفعيلات ما هى إلا أمور اعتباطية لاتحوى أية دلالة صوتية .

وعن التغير الذى يحدث لفاعلاتن وفاعلن وهما من القسم الأول حيث يتحولان إلى فاعلاتن وفعلن أى حيث يخبران يرى جويار أن ذلك التحول كبير لأنه يخرج بالتفعيلة من نوعها الأول إلى القسم الثانى مباشرة الذى تتحول فيه مستعلن إلى متفععلن وفعولن إلى فعول ؛ ومن ثم كان لزاما عليه أن يبرر ذلك التحول الذى يخرج التفعيلة من بابها إلى باب آخر . وهناك تغير لفاعلاتن تتحول فيه إلى فاعلاتن ويرى جويار أن هذا التغير ليس كبيرا لأنه يخص الزمن الضعيف فى التفعيلة . ويرر ذلك بأن فاعلاتن تملأ الزمن فالنصف الأول منها فاع يملأ نصف الوزن وكذلك لات تلك التى تنفك عنه إلى ثلاثة مقاطع ل ا ت وحين يسقط الارتكاز من على (ل) فإن المقطع (ل) يدوم طويلة ؛ ومن هنا كان على (ا ت) ملء بقية نصف الوزن أى مقدار طويلة ومن هنا فكل منها يساوى قصيرا وتكون فاعلاتن كالآتى :

٩ ٩ ٩ ٩ ٩
 ٩ ٩ ٩ ٩ ٩


فهى تعويض لفاعلاتن التى هى
 ٩ ٩ ٩ ٩ ٩
 ٩ ٩ ٩ ٩ ٩

وتقلص من مدة وحركته (- و) التي تصبح مساوية لطويلة ونصف وهنا

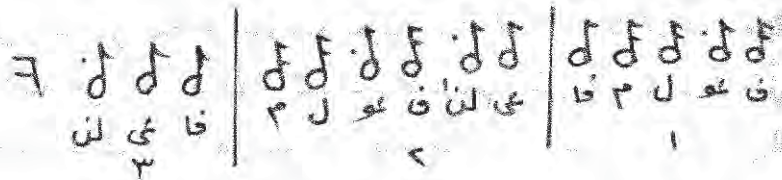
تكون فعول هكذا : 
فَعُول

والعلامة □ أو أم م تشير إلى سكتة مساوية^(١) لطويلة لكل منهما .

ومن هنا فإن فعولن بتحويلها إلى فعول تكون قد فقدت زمنها دون القوى ويكون إيقاعها قد حدث له انقلاب خطير ، ولكن لو عوضنا ذلك في بيت مكون من فعولن مفاعيلن فماذا يحدث ؟ أن صورة للتحويل تأتي هكذا دون تعويض :


فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ


لنفرض أن فعولن هذه عوضتها فعول ماذا يحدث للوزن في رأى جويار ؟ ينتج عن ذلك عنده أن تغيير تفعيله مفاعيلن بأن يقطع جزء منها يتصل بفعول لتصبح الصورة في رأى جويار : فعول م - فاعيلن - فعول م - فاعيلن كما يضورها الرصد التالي :


فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ


وهنا فإن الإغارة حولت الشطر عند جويار إلى ثلاثة أوزان إيقاعية

(١) نحن لانعلم تفاعيل القسم الثاني فعولن ومفاعيلن بسكتة في آخرها إلا عندما تكون منفردة أو في آخر

فما الذى نخرج به من مثل ذلك التغيير ؟ نخرج بدلالة هي : أنه ما دام التغيير قد أصاب الزمن الضعيف فحسب فإن إيقاع التفعيلتين لا يلحقه قط ما يمس خصائصه الأساسية ومن ثم فقبول فاعلات تعويضا لفاعلاتن أمر مقبول لدى جويار ، ويبقى التغيير الأساسى أى التحويل إلى فاعلاتن وهو تغيير في خصوص زمن التفعيلة القوى . فهل يقبل ذلك ؟ ليست هناك فاعلاتن وتحويلها إلى فاعلاتن إلا طريقة واحدة للتغيير ، وهى تحويل الزمن القوى أو ما هو دون القوى إلى زمن ضعيف ، بمعنى أن نسلبه الشدة والطول (الارتكار) . وبعبارة أخرى أن نحذفه والواقع أن تغيير فاعلاتن إلى فاعلات يتبع منه أن تفقد فاعلات زمنها القوى عندما تصبح فاعلات وبما أن المقطعين ف ع مدة كل منهما قصيرة ويقعان مباشرة قبل الزمن دون القوى (لا) ؛ فإن إيقاع فاعلات

يكون 
ليس له ما يشابه التفعيلة الأصلية فاعلات (س - ب - س - ب) ، لأن

فاعلات كانت تنتمى كما سبق أن قلت إلى القسم الأول الذى يبدأ بزمن قوى فلما حولت بدأت بزمن ضعيف مما يدخلها فى القسم الثانى ؛ ولأن فاعلات لها زمانان قويان ، وليس لفاعلات إلا زمن واحد منهما وهو الزمن دون القوى . ومعنى ما سبق أن حين فاعلات يحدث تطوراً جديداً فى التفعيلة .

والحديث عن تغيير فعولن بالقبض إلى فعولن دون أن تكون عروضاً أو ضرباً له مشكلة كالتغيير السابق فجويار يرى أن لها زمنين قويين وترصد هكذا 
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

قصيرة ، وهذه القصيرة داخله ضمن الرمز الضعيف الذى يلي الزمن القوى (عو) مباشرة ؛ ومعنى ذلك أنها ستدخل فى النصف الأول من الوزن



بالإضافة إلى أن الارتكازات القوية ودون القوية لم تعد تحتفظ بمكانها الطبيعي حيث يرى مفاعيلن الأولى يكون زمنها القوى (نبرها) على (لن) . بينما مفاعيلن الأخيرة يكون نبرها القوى على (فا) ، حيث تحمل فعول الأولى ارتكازا قويا ، ولا تحمل الثانية ارتكازا قويا . وذلك يرينا أن التعويض في إطار البيت قد أحدث انقلابا خطيرا . . . وفيما سبق نرى أن صورة من صور التعويض لم تقم على مجرد إيجاد فقط بل بتضام التفاعل معاً لتشكيل مكونا إيقاعيا له بعد موسيقى . والملاحظة نفسها يراها جويار في تعويض مستعلن بمستعلن (أى طيها) . ومعنى ما سبق خروج جويار بقاعدة مرتبطة تماماً بفكرته عن تتابع الأزمنة وهى : أنه يجب علميا استبعاد إمكانية بقاء التفعيلة مشابهة لنفسها حين تفقد أحد زمنها القويين أو حتى مجرد أن يغير مكانه فقط . ولو أن المقاطع ف ل ت فى التفعيلات فعلاتن فعولن فعول مستعلن كانت فى الواقع ضعيفة فإنه ما كان لهذه التفعيلات أن تكون بديلا للتفاعل الأصلية فاعلاتن فاعلن فعولن مستعلن .

لقد أكد علماء العرب وثيقة الصلة بين هذه البديلات وأساسها كما أن الشعر يثبت ذلك التبادل فكيف إذن يكون حل هذه المشكلة وقد افترض جويار ذلك التطور السابق عند فقد الزمن القوى ؟ بعد تراث ونظر فى أصل هذه التفاعيل يتقبل ما سبق بديلا حيث يرى جويار أن جزءا من حل هذه المشكلة راجع إلى نقص فى العلامة العروضية العربية حيث نجد أن العلامات العروضية العربية تسقط فى اعتبارها دلالة السكتات كما لم تعط إطلاقا الوزن السديق للحركات وربما كنا آراء نقص يعود إلى عدم اهتمامهم بالتسجيل الكتابي لما يسمى بالحركات الطويلة وبخاصة الألف . فهل من الممكن أن تكون الصيغ فعلاتن فعولن فعول مستعلن بديلات خطية املائية لفاعلاتن وفاعلن وفعلولن ومستعلن ؟ إننا نجد قبلا من ذلك فى رصدهم الاملائي لكلمتى حارث

ومعاوية على أساس من حرث ومعويه هل يمكن أن نكون باراء أمر من هذا القبيل ؟ يجد جويار من وجهة نظر عروضية دلائل تحمل على هذا الاعتقاد وذلك كما رأينا من التطور الكبير فى المبادلة ؛ وقد كان لهذه المشكلة أن تحل لو اتفقنا على أن فعلن وفعلاتن ومستعلن بدائل كتابية كنعلن - فعلاتن - مستعلن بالفتحة الرأسية وأن فعول هى كتابة صوتية لفعولو . ويرى جويار أنه كان من الممكن اللجوء إلى هذا الافتراض وهذا فى رأى أمر غريب مردود عليه بأن الافتراض إن كان خاصا فى تطبيقه بالميزان فما رأيك بالموزون الذى لا يمكن أن يمثل ذلك الافتراض تمامًا (ولعل الاحساس بعدم قيمة هذا الافتراض جعل جويار يحاول أن يحل المسألة بطريقة أخرى وذلك حين بدأ نفسه بسؤال - هل التفاعل العربية جاءت نتيجة مفهوم عروضي بمعنى أن العرب أطلقوها عن وعي ليطبقوا عليها الفاظ لغتهم ؟ . أو أن هذه التفاعيل نتيجة توليد لاستعمال بعض الكلمات ؟ ويرجح جويار الافتراض السابق وإن كنا نرفضه^(١) لأن كل الدلائل كما يقول تشير إلى الأمر الثانى فوجود لغة الشعر قبل وجود تفعيلات الخليل يوحى بذلك وكفیه دليلا على أن العدد الوفير من بدائل هذه التفاعيل يدل على ذلك . فمما لا شك فيه لدى جويار أن كلمات اللغة العربية لها إيقاع^(٢)

(١) نرفضه لأن التفعيلة بها من الدلالات الصوتية التى تخصها وحدها وتجعلها ذات إيقاع خاص تحكم به أوزان الشعر .

(٢) اعتبر جويار أن إيقاع التفعيلات لكى يفهم يجب أن يفهم إيقاع الكلمات العربية ذاتها لأنها أساس فى تصور هذا الإيقاع وهو حين يبحث التفعيلة بجدها بديلا لغويا فقط لكلمات لها ذات الإيقاع وعلى ذلك فعولن فى رأيه اسم مصدر تكرر فى الوقت الذى تستخدم فيه كنموذج لتفعيلة وهى تفعيلة ترمز فى نظر العرب لصيغ متعددة فى اللغة مثل فعيل فعال فعلمن وكذلك بقية التفاعيل .

ويرى مؤكدا لذلك أن البداية الطبيعية كانت فى تعبير العرب عن أنفسهم أولا بالنثر ثم استجابة لحاجة طبيعية لأحداث نوع من النظم الموسيقية قسمت لديهم الجمل إلى وحدات متوازنة بينها أكبر قدر من التشابه وكانت الوسيلة فى ذلك محاكاة صيغ الكلمات ومن هنا نشأ السجع .

لكن الحاجة كانت ملحة إلى تضام أكبر فتوصلوا إلى ذلك بأحد أمرين : إما باستخدام كلمات لها نفس الصيغة فى كل شطر ، وإما برصف كلمات مختلفة من شأن اجتماع بعضها مع بعض أن يولد مجموعات إيقاعية متشابهة وكانت البحور وبعد ذلك تسنى لباحثى العربية بحث الأشعار وكشف =

مستعلن تعوض بكثرة التفاعيل الأصلية فاعلن ، فاعلاتن ، مستغفلن وذلك لأن تعويضها لا يدخل أى تغيير أساسى فى البيت حيث إن هذه التفاعيل بهذا الإدراك تمدنا بإيقاعات وأوزان معادلة لإيقاعات وأوزان التفاعيل الأصلية ومن ثم لم يكن غريبا أن تقع المبادلة رغم ما توهمناه سابقا من فقد الزمن القوى وتحويله إلى ضعيف مما يحيل تصور القسم الأول إلى الثانى . وكذلك فإن فاعلون حين تحول إلى فاعلون فليس ذلك فقد لا ارتكازها دون القوى لأنها فى الطويل تكون متبوعة بالتفعيلة مفاعيلن أو بديلتها مفاعلن ومن ثم فإن المقطع (ل) يتخذ مكانه قبل المقطعين (مفا) فيستلقى بذلك نبرا ارتكازيا مما يجعل فعول مطابقة من جهة الوزن لفعولن حسب ما يراه جويار الذى يطلق هذا على كل البحور التى تأتى على غرار ذلك حيث يلاحظ ما يلى :

أنه إذا وجد مقطع جهير مثل (ل) متبوعا بمقطعين من النوع نفسه أى بحرفين متحركين (مفا) فإن ذلك المقطع المذكور قابل لأن يتلقى ارتكازا عروضيا ويكفى أن يكون المقطع المذكور مسبقا ومتبوعا بزمن ضعيف .

ويرى جويار فى هذه الملاحظة السابقة مفتاحا لكثير من التغيرات التى تطرأ على التفاعيل فى الظاهر حيث يمكن أن تصير مستغفلن فى الرجز إلى متعلن فالمقطع ت لكونه مقطعا جهيرا واقعا قبل حرفين متحركين (عل) فإنه يتلقى ارتكازا قويا وبذا يمكن أن تكون متعلن معادلة لمفعلن التى بدورها معادلة لمستغفلن كما يبدو على النحو التالى : متعلن ← مفعلن ← مستغفلن ←

وهكذا يرى جويار أننا لانصادف فى أى بحر من البحور التى أوردناها لنا الشعر العربى القديم البدائل فعول ، وكذلك مفاعيل وكذلك مفاعلت إلا قبل

طبيعى خاص ، إيقاع يستوجب وجود أزمته قوية وأزمته ضعيفة فى الكلمة ومن هنا فالتفعيلات فى رايه مولدة من إيقاع كلمات اللغة ذاتها وجهد العروضيين فى رأى جويار يتركز فى أنهم تحدثوا فقط عن الحروف المتحركة والساكنة ولكنهم لم يوفقوا إلى فهم الإيقاع باعتبار عناصره الأساسية هى الزمن والقوى والزمن الضعيف والكمية . ولم ينظروا إلى المقاطع طويلة أو قصيرة ، فإذا حللوا كلمة (قتل) من ناحية عروضية لم يكن لديهم إلا أن يقولوا : هذه الكلمة تتكون من الحرف المتحرك (ف) ، مع الحرف الساكن (ت) مع الحرف المتحرك (ل) مع الحرف الساكن (ن) . أما عن كمية المقاطع وقوتها أو ضعفها ، فلم ينبسوا بكلمة فى شأنها . وقد يوجه اعتراض إلى جويار بأن العروضيين وإن لم تكن لديهم فكرة عن الكمية فإن النحاة أدركوها حين ميزوا تميزا واضحا بين الحركات الطويلة والقصيرة ويجب جويار عن ذلك بأن الكلمات العربية منطوقة عن إيقاع طبيعى يتأثر لها قسرا من الارتكازات أو نبرات الشدة وهو يرى أن إيراد المد ناشئ عن النبر أى أن الاستطالة الخاصة بحرف المد يمكن أن نعزوها إلى شدة النبر أو الارتكاز فالارتكاز فى المقطع الثانى من فاعلون هو الذى جاء بالمد وكذلك الارتكاز فى المقطع الأول من فاعلن هو جلب استطالة الحركة الأولى .

ولكن إذا كان الارتكاز قرين استطالة فما الحكم فى ورود كلمات لم يرد بها مد مثل فعلت وفعل وهى مستخدمة فى القريض ويرى جويار أن هذه الصيغ إما أنه ليس لها ارتكاز مطلقا ، وإما أن الارتكاز يقع على حركة من حركات الكلمة دون أن يحدث استطالة للمد فيها .

وعلى أساس ما سبق أى مراعاة الارتكاز الذى يوجد نوعا من الاستطالة أولا يورد ، وإنما يبقى فإنه من الممكن أن تكون التفاعيل فعلن ، فاعلاتن ،

بحورها واتجهت أنظارهم إلى تدوين الكلمات النموذجية التى تمثل التفاعيل ووقفوا عندها بغية التحليل

تفعيلة تأتي مبدؤة بمقطعين جهيرين أول هذين المقطعين ضعيف (١).

وعلى ذلك فقد أمكن لجويار أن يتقبل البدائل للتفعيلات الأساسية بناء على تفسيراته السابقة التي دلت على إمكان التبادل في التفعيلة التي من قسم واحد ولا يتغير فيها الزمن القوي . فإذا كان البديل يحدث تغييرا في قوة الزمن بأن يضعفه فقد رأينا أن سكته تكمله أو أن اغارة على مقطعين وراءه تجعله يتقبل ارتكازا قويا يعوض ما فقدته التفعيلة وقد كان البحث في طبيعة اللغة وإيقاعها وسيلته إلى التعرف على إيقاع هذه التفعيلات عنده ومن ثم أمكنه أن يرصد التغيرات التي تحدث للتفعيلة داخل البيت وهو يلخص ما أورده في جداول تضم جميع التفعيلات الأصلية وبدائلها على النحو التالي :

القسم الأول

١ - التفعيلة فاعلن

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
فاعلن	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨
فعلن	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨
فعلن	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨	١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

(١) أما متواليات من نوع مفاعيل فاعلن حيث وقوع (ل) قبل مقطع واحد جهير فذلك مجهول لدى الجاهلين والمخضرمين وهو في بحور لم يستعملها شعراء أبدا في رأي جويار مما يدل على أنها مصطنعة من المضارع والمقتضب والمجث .

وحيث نقارل بين التفعيلة الأولى وبدائلها ندرك أن مكان التقص قد حوّل بسكتة (٦) حيث عوضت السكتة (٦) المقطع ٦ من فاعلن إلى فعول وكذلك عوض المقطع القصير ٦ سكتة ٦ فكان التحويل من فاعلن إلى فعول ، وهذا تأكيد لدور السكتة باعتبارها قيمة زمنية في عملية التبادل .

٢ - فاعلاتن

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
فاعلاتن			

٢- مفاعيل

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
مفاعيل		١ - - - ٨	- - - ٧
مفاعيل		١ - - - ٨	- ٧ - ٧
مفاعيل		١ - - - ٨	٧ - - ٧

النوع الثاني من القسم الثاني - ١ - مستفعلن

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
مستفعلن		١ - - - ٨	- ٧ - -
مستفعلن (مُضَعَّل)		١ - - - ٨	- ٧ ٧ -
مستفعلن (مفاعيل)		١ - - - ٨	- ٧ - ٧
مستفعلن (مفعِلن)		١ - - - ٨	- ٧ ٧ ٧

القسم الثاني
النوع الأول - ١ - فعولن

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
فعولن		١ - - - ٨	- - ٧
مفعِلن		١ - - - ٨	٧
فعولن		١ - - - ٨	٧ - ٧
مفعِلن		١ - - - ٨	٧ - ٧

ويلاحظ من الجدول السابق دور السكتة في المبادلة كما يلاحظ إغارة التفعيلة على مقاطع التفعيلة التي تأتي بعدها وقد أمكن ذلك بتمثيل حدود الإغارة بسكتتين معا ٩ ٩ في نهاية التفعيلة ، فإذا ما جاء المقطعان الجهيران أخذنا حيزَ هاتين السكتتين .

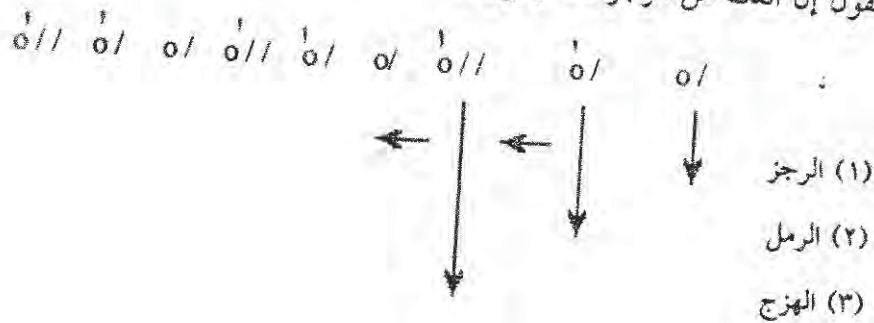
٢- متفاعلين

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
متفاعلين	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥
متفاعلين (مستقلين)	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥
متفاعلين (مقتضين)	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥
مفاعلين	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥

٣- مفاعلتين

الاسم الاصطلاحي	العلامة الموسيقية	العلامة العروضية	العلامة المستعملة
مفاعلتين	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥
مفاعلتين أو مفاعيلين	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥
مفاعلين	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥
مفاعلتين أو مفاعيلين	٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥	٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥

ذاك رصد للتفعيلات وبيدلاتها لوحظ فيه رؤية عديدة من التفسيرات التي نسميها بالزخافات ولم نعثر فيها على بعض زخافات أو علل قائمة مقام الزخاف مما يسمى بالحرم وما يسمى بزخاف البحور مقروقة الوتد ؛ ذلك أننا لم نجد رصدا لما يسمى بمفعولات أو متفع لن أو فاع لاتن وتلك أمور من الواجب أن يرد عليها جويار . وقد حاول جويار أن يرد على هذه القضية تحت موضوع وسمه بقوله « نظرات في السريع والمنسرح والخفيف والمقتضب والمجث » ومعلوم أن كل هذه البحور تحوى تفعيلة مفروقة الوتد كما يرى دارسو العربية فماذا كانت رؤية جويار ؟ يرى أن الخليل يرفض مفعولات ويرفض ما بنى على أساس الدائرة مما يسمى بفرق الوتد . فكيف كان أساس رفض جويار ؟ يقول إن هذه البحور لو كانت تتألف في الواقع كما يشير إليها الخليل لكان يجب علينا أن نلاحظ أن جميع المقاطع القوية والمقاطع الضعيفة لبحر من البحور تقابل في وضعها الثابت المقاطع القوية والضعيفة من بحر آخر يشترك معه في الدائرة وهذا ما لم يحدث في دائرة هذه البحور ولنحاول تفصيل مايقول جويار فنقول إن الفك من الرجز مثلا يكون :



والملاحظ هنا في كل بحر أن المقاطع القوية في نفس مكانها لم تتغير وكذلك الضعيفة . . مثال ذلك أن (تف) و (لن) القويين في مستقعلن هما أيضا (فا) و (لا) القويان في فاعلاتن وكذلك (فا) و (لن) في مفاعيلين . وهكذا فإن مكان القوة واحد في البحور ذوات الدائرة الواحدة .

تبدأ بزمْن ضعيف ، وفعلون تبدأ بزمْن قوى ؛ والحال أنه مهما يكن من أمر
النبر في هذه التفعيلة فما كان لها أن تتغير إلى فعلون تارة وإلى فاعلن تارة
أخرى لأن مفعولات لكى تتحول إلى فعلون كان يلزم أن يفترض أن مقطعها
الأول مركب والثاني يحمل الارتكاز كالمقطع الثاني في فعلون فهل يحدث ذلك
الفرض إذا تحولت إلى فعلون ؟ لا . لأنه لكى تتحول مفعولات إلى فاعلن
يفترض أن يحدث العكس ؛ أعنى أن يكون مقطعها الأول قويا والثاني
ضعيفا . وهكذا لم تتحد الروية النبرية لمفعولات ؛ لأننا نخرج من ذلك بأن
المقطعين الأول والثاني من مفعولات قويان ضعيفان في وقت واحد ؛ ومن ثم
كان فرضا نظريا فقط في السريع .

ويرى جويار أن الخليل لكى يجعل المنسرح مع السريع فى دائرة واحدة
افترض أيضاً وجود مفعولات وسطا فى المنسرح التى تصير بعد سقوط ثانيها
الساكن إلى مفعولات أو رابعها الساكن إلى مفعلات ومن ثم كان من السهل هنا
أن نفترض أن مفعولن الأصلية فى السريع اشتقت أساساً من مفعولات وذلك
بعد تحويل لات إلى لن ومن ثم قالصيغة المتوسطة لا تكون إلا مفعولات .
وبعد أن فك الخليل المنسرح والسريع وجد بالصدفة أنه قد استطاع أن يرى
متوالية تُحدث بحراً قديماً هو الخفيف واستخرج ثلاث صور أخرى هى المضارع
والمقتضب والمجث لم تكن معروفة لدى الشعراء القدامى لكن الخليل لم
يشغل نفسه بذلك ولم يتردد بعد ذلك فى اتخاذ أمثلة لهذه البحور .

ويخلص جويار مما قاله إلى أن التفعيلة مفعولات ما هي إلا افتراض محض وأن السريع والمنسرح يتجزآن على خلاف ما ذهب إليه الخليل ، وأخيراً على أن المضارع والمقتضب والمجتث بحور مصطنعة ومخالفة لروح النظم العربي ، وأن الدائرة الرابعة تستحق بجدارة الاسم الذي سميت به وهو المشتبه وهكذا ألغى جويار ما يسمى بمفعولات أساساً أو ما يسمى بالوتر المفقود في

الإيقاع الشعري . فهل نحن متفقون معه فيما يراه ؟

فهل ذلك حاصل في بحور المشتبه مفروق الوجد ؟ لم يحدث ذلك كما يرى جويار فحقيقة أن هناك كثيراً من المقاطع القوية والمقاطع الضعيفة تتقابل في البحور الستة التي تشمل عليها الدائرة لكن هناك مقاطع أخرى قوية في بحور ضعيفة في البحور الأخرى وهذا المنظور يوضح ذلك .

(١) السريع^(١) ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

(٢) النسخ

(٣) الخفيف

(1) احصیہ

(٤) المضارع

(٥) القنصل

(٦) المجت

إن التصور السابق يعطينا دليلا على أن بعض المقاطع القوية الموضوع عليها الارتكاز تضعف في بعض البحور الداخلة في نطاق هذه الدائرة وهذا ما جعل جويار يرفض أساساً تفعيلية مفعولات التي على أساسها كان الفك لهذه البحور ، وقد لاحظنا أنه من الصعب أن يرصد الإنسان لمفعولات نبرا ثابتا لديه لأن الفك للبحور الأخرى والإتيان بفاع لاتن ومستفع لن في مكانها سوف لايتفق مع ثبات الارتكاز فيها .

ومما يدل أيضًا على افتراض هذه التفعيلة لدى جويبار أنها لا وجود لها على المستوى الإيقاعي في بعض البحور ففى السريع تعوض هذه التفعيلة النظرية أما بمفعولن أو مفعولات ، أو مفعلا (فاعلن) أو معولا (فعولن) . والتعويضان الأخيرتان (فاعلن - فعولن) تنتمي إلى قسمين مختلفي الإيقاع إذ إنَّ فاعلن

(۱) هذا الجدول تصرف منى بناء على ما لمحتة وأحسته من حديث جويار وفهمى له .

قلت إن حديثنا خاصاً عن دور الوند سيأتي في مكانه وأن لنا أن نعرض هذا الحديث في سبيل الحوار مع جويار . لقد رفض جويار تفعيلة مفعولات ومن ثم رفض ما يسمى الوند المفروق وعاب على الخليل أنه لم يحكم قانونه الموجود في دوائره الأربع على الدائرة الخامسة المسماة بدائرة المشتبه معتمداً في ذلك على التبادل في موطن القوة والضعف بين المقاطع المتقابلة في البحور صاحبة الدائرة الواحدة .

وفيما يعترض به جويار إلزام الخليل أن يقرر ويؤمن بالقوة والضعف كما يفرضها جويار حسب قانونه المتوالي الأزمنة وإذا لم يكن لهذا الفرض وجود عند الخليل فليس قصوراً منه وإنما معناه أن له رؤيته الإيقاعية التي تحسب القوة والضعف حساباً خاصاً ولعل ما يبين هذا الإحساس تمثله وتدا مفروقا فيها يقابل الوند المجموع ؛ فلعله أحس بقيمة صوتية لإيقاع الوند المفروق تخالف تماماً القيمة الصوتية التي يمثلها إيقاع الوند المجموع ، ولعله أحس بذلك فرقا موسيقيا فكانت موازينه ممثلة لهذا الأساس في مجموعة البحور التي مثلتها دائرة المشتبه . أن جويار يفرض على الخليل قانونه ليحاسبه به بعد ذلك والعكس مطلوب فقد كان الأجدر لجويار أن يحاول تمثيل إيقاع الوند المفروق لاهتمام الخليل به لا أن يعكس الأمر . . إن الذي ألزم جويار أن يفعل ذلك لم يلزم الخليل فقد أقام جويار بناء تفاعلاته على أساس أنها مقابل لغوى له ما يناظره تماماً من كلمات اللغة ورأى أن إيقاع الكلمات هو أساس لإيقاع التفاعلات ؛ ومن ثم كانت التفعيلة عنده كلمة لغوية فأنعدم إحساسه بفرق الوند في بعض التفاعلات لأن تصوره في إيقاع الكلمة لا الوزن الموجود لا يبدو أن يكون سبباً خفيفاً وحركة تنفق مع مقطع التفعيلة التالية لها .

وكانت هذه نقطة الخلاف لأن التفعيلة حين جعلت ميزانا أصبحت أرحب وأمثل للدلالة على الموزون ولم تصبح كلمة تحمل طبيعة مفردات اللغة بل أصبح لها إيقاع خاص بتشكيل في نظام منسق يحكمه موسيقى البيت ، وهنا

كان على الإيقاع الشعري لكي ينوع متوالياته في التثنية التي قلنا بها سابقاً أن ينوع في إيقاعه وبدلاً من تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن وهو إيقاع مطرد يأتي إيقاع جديد تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن وتلك نمطية موسيقية جديدة توحى بالغنى الشعري والثراء الموسيقي . إن التفعيلة إيقاع تشكل على أساسه كلمات اللغة حين توضع في إيقاع شعري وليس العكس فالميزان وإن كان في أصله موزوناً إلا أنه أصبح بعد ذلك قانوناً للموزون . وأصبحت رحابته أثرى من رحابة الموزون ؛ ولذا نقيس الكلمات عليه ولا نقيسه على كلماتنا فأية كلمة تحمل سمة لغوية خاصة إذا وضعت في إيقاع شعري وجب عليها أن تسير على ما يفرضه الميزان من نمط إيقاعي وهذا هو فرق ما بين الشعر والنثر ومن ثم فليس الخليل مجانباً للصواب حين أقر بحور التفعيلة مفروقة الوند لأنه أحس بقيمة موسيقية في قانونه يبدو أن الإنشاد كان يمثلها بوضوح في ذلك العهد الذي كان الخليل موجوداً فيه . ونحن نعجب من إغفال جويار قيمة الوند المفروق وعهدنا به كما سبق أنه يعطى للسكنة دوراً هاماً في تمثيل الإيقاع . ليس الوند المفروق موحياً بوجود سحنة خاصة به كان على جويار أن يرصد إيقاعها وكأننا حين نقول مستعلن مجموعة الوند فإنها تخالف مستفع لن مفروقة الوند لأن إحساسنا بالتفعيلة الأولى إحساس بوجود سكتات ثلاث مس / تف / ع / لن . ليس ذلك التصور بموجب تصورا مختلفا في الإيقاع يجب أن يفرق بين البحور على أساسه !

الخليل لم يك مخطئاً إذن في تصوره الوند المفروق والبحور التي أثبت عليه ، أما الحديث القائم على تمثل نهاية السريع وأن مفعولات المزعومة فيه لا يمثلها الواقع الشعري فنحن وإن كنا نؤكد لكن التفسير هنا لا يقوم على رفض تمثل البديل كما ناقش جويار بل على أساس أن تلك إمكانات أخيرة لما يسمى العروض والضرب وإيقاعهما له حكم يخصه فليس غريباً وإن كان ذلك فرضاً

أما التوقيع حالة التجمع في سياق شعري :

قفا نَبْكَ مِنْ ذَكَرَى حَبِينْ وَمُتْرَلْ

فَعْر لَنْ م قفا عَمِي لَنْ قَعولَنْ مفاعِلَنْ

ويتبين لنا حسب التوقيع الإفرادي أن الكلمات لا تشكل بحرا من بحور الطويل لأنها لا تحمل أبعاد التواليات الزمنية كما تصورها جويار ، ولكي تتمثل البحر كان علينا استبدال الارتكاز القوي الذي على (نَبْكَ) إلى ارتكاز دون قوي ، كما علينا أن نحذف الارتكاز القوي الموجود على (ذَكَرَى) .

ومن بحر البسيط هذا البيت : لو كنت من مازن لم تستبح أبلى

لو وقعناه على الإفراد لكان ما يلي :

لَوْ كُنْتُ مِنْ مَا رَنْ لَمْ تُسَبِّحْ أَبْلَى

فإذا تجمع في بسيط لكان :

لَوْ كُنْتُ مِنْ مَا رَنْ لَمْ تُسَبِّحْ أَبْلَى

والفرق بين التوقيعين في النبر واضح

ومن بحر الوافر : فدت نفسي وما ملكت يميني

لو وقعناه على الافراد لكان

فَدْتُ نَفْسِي وَمَا مَلَكْتُ يَمِينِي

فإذا تجمع في وافر لكان

فَدْتُ نَفْسِي وَمَا مَلَكْتُ يَمِينِي

ويبدو الفرق أيضًا بين التوقيعين إذا لاحظنا كلمة ملكت في التصورين ،

أن تتحول مفعولات إلى فعولن أو إلى فاعلن رغم اختلاف توالى رمليهما القويين ؛ لأن فعولن وفاعلن هنا يدرسان في زمن خاص يحكمه ما يسمى عندنا بالتردد الشطري والتردد القانوني .

بقيت إذن نقطة اصطناع بعض بحور هذه الدائرة كالمضارع والمقتضب والمجثث وأرى أن ذلك لا يعيب الدائرة لأن السدائرة تصور شتى الإمكانيات الموسيقية وليس بلارم أن يطابق الواقع كل ما أحدثه النظام وما هذه المخالفة إلا دليل على أن الخليل كان يرى النظام أساسا يمكن أن تشكل تحته أطر إيقاعية لاحصر لها ومن هنا كان ميزانه هو الحاكم لا موزونه .

لقد سبق أن قلنا أن جويار اعتبر التفعيلات بدائل لغوية لكلمات موجودة في اللغة حيث رأى الأصل في إيقاع البحور إيقاع الكلمات ذاتها وكان عليه أن يتصور على نحو كامل كيف تتجمع هذه الكلمات لتكون البحور ؟ هل يبقى إيقاعها واحدا حين تأتي في تجمع خاص ؟ هل يظل نبرها ثابتا كما فرضه جويار عليها وهي مفردة ؟ يجيب جويار عن هذين السؤالين بفصل كامل يأتي فيه العديد من النماذج ليثبت أن إيقاع الكلمات ومن ثم التفعيلات يحدث لها تغيير ما فيما يخص النبر والإيقاع حين تتجمع لتكون بحرا من البحور ومن ثم جاء بأبيات الشعر ليعطى إيقاعا لكلماتها وهي مفردة ثم يحاول النظر إليها وهي في حالة التجمع ومن ثم كان عمله رائعا إذ يفرق فيه بين إيقاع الكلمة المفردة وإيقاع الكلمة في سياقها ومعنى ذلك أن الإيقاع والنبر يتنوع عنده إلى إيقاع ونبر إفرادي وإيقاع ونبر مقامي وهذا تصو لتجربته من خلال بعض الأبيات .

من بحر الطويل : قفا نَبْكَ مِنْ ذَكَرَى حَبِينْ وَمُتْرَلْ

وتوقع كلماتها حالة الافراد : قفا - نَبْكَ - مِنْ - ذَكَرَى - حَبِينْ وَمُتْرَلْ

والارتكاز هنا على المقاطع فا - ن - م - ذ - ري - م

ومن بحر الكامل : ولقد شهدت الخليل يوم طرادها

لوروق على الافراد لجاء على النحو التالي :

ولقد شهدت تل خيل يوم طرادها

ولو تجمع في بحر لكان

ولقد شهد الخيل يوم طرادها

ويكفي من توقيع جويار هذا العدد من الأبيات الذي يتضح فيه أن تكوين الكلمات داخل البحور يغير من إيقاعها وارتكازها ، ونلاحظ أن توقيع الكلمات النهائية في البحر عنده لم تفرق في الإيقاع حين جاءت مفردة حيث يلاحظ ذلك في الكلمات السابقة منزلى - ابلى - يمينى - طرادها ، ونحن نحسب أن للنهائية إيقاعا يفرقها عما في حشو البيت من إيقاع .

ولكن كيف كان العربى يتبين إلى حد ما إيقاع أبيات الشعر العربى ؟ كان يرى ذلك من خلال الاعتناء الانشادى بالضغط على المقاطع المضروبة بالارتكاز والمرور بسرعة إلى المقاطع الضعيفة أى أنه كان يعنى مختلف الإيقاعات الموجودة في قصيد الشعر بناء على هذا الارتكاز .

ويخرج جويار من خلال حديثه السابق بنتيجة مؤداها أن سقوط الارتكازات والاحتفاظ بها وتحويلها على الكلمات يخضع لقوانين عامة للغاية حيث إن الارتكاز لا يسقط ولا يظل إلا في ظروف محددة ومعينة ، وهذه التغيرات في إيقاع الكلمات المفردة تتجلى واضحة عن طريق اجتماعها في البيت ومن هنا فإن جويار يستخلص قانونه القائل بأن إيقاع البحور قد تولد عن إيقاع الكلمات . فكيف كانت قوانين التحول الارتكازى بين الكلمات مفردة وبين وجودها في إيقاع ؟

يصرخ جويار هذه القوانين على النحو الآتى :

١ - الارتكاز الواقع على مقطع مركب يسقط عندما يكون هذا المقطع موجودا بين مقطعين آخرين مزودين بارتكاز كما يرى حدوث ذلك في السطويل والبسيط والهزج والوافر والكامل . إلخ .

٢ - المقطعان المركبان الواقعان بين مقطعين آخرين مركبين قويين لا يحتفظ الأول والثانى منهما بارتكازه كما يرى ذلك في المنسرح والخفيف .

٣ - إذا بدأ البيت بمقطعين مركبين فإن الأول منهما يفقد ارتكازه .

٤ - يجب أن تحول الارتكازات القوية في الغالب إلى ارتكازات دون قوة ، والعكس بالعكس كى يحدث التناوب الارتكازى .

ويلاحظ مع القوانين الأربعة أنه بمجرد ما يكون الارتكاز القوى قد ضعف في الكلمة فإن هذه الكلمة تلحق كلها أو جزء منها بالكلمة المتقدمة عنها وتكون معها كلمة جديدة مصطنعة ، وتنقسم الجملة إلى سلسلة ذات مجموعات كل مجموعة منها مزودة بارتكازين .

٥ - يختفى الارتكاز القوى الواقع على أول مقطعين متحركين متاليين وذلك حين يحتوى البيت على كلمات على صيغة مفاعلتن مفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن .

٦ - عندما تتطلب حركة البيت من مقطع قصير أن يتلقى ارتكازا ويطول فإنه يفعل ذلك شرط أن يكون هذا المقطع واقعا قبل مقطعين متحركين متبوعين بساكن على نحو تتكون معه في وسط البيت متواليات من المقاطع مماثلة لصيغة فعِلن .

هذه قوانين إيقاع الكلمات في البحور لدى جويار ولعلنا بختامها نكون قد أدركنا الجهد الشامل الذي بذله جويار في فهم إيقاع الشعر العربى من خلال

ير عنها لقد كان من نتاج هذه النظرية أن صورت لنا أن النبر يؤدي
إيقاع الشعر ويضطلع بدور في تفسير الزحاف والعللة حيث تصور
لزاحفة بدائل موسيقية صالحة للتفعيلات الأساسية بناء على قانون
تعاقب الأرمته الذي من خلاله ظهرت قيم عديدة تفسر الزحاف .

لقد أطلنا الحديث عن محاولة جويار لأنها نبراس لكل حديث يذكر دور
النبر في الإيقاع الشعري . فهل سلم جهد جويار ويرى تمامًا من النقص ؟ إن
من يحاسب الرجل في إطار قانونه الذي التزم به لن يجد نقدًا يمكن أن يوجه
إليه ، وعلى ذلك فكل نقد يوجه إلى جويار هو نقد للأساس الذي فرضه .
وربما كان عرضنا لحديث الأستاذ الدكتور شكري عياد موضحا لهذه الحقيقة .

يرى الأستاذ الدكتور شكري^(١) أنه من الواجب أن نقف موقف الحذر من
نظرية جويار لأنه قد كتب كتابه عن موسيقى الشعر العربي سنة ١٨٧٥ م
معتمدا على الموسيقى وعلم الصوتيات وقد تقدم كلا العلمين تقدما كبيرا من
ذلك الحين . وفي علم الموسيقى بالذات تغيرت كثير من الفروض التي بنى
عليها جويار نظرياته إن لم نقل معظم هذه الفروض وذلك تبعا لتحرر الموسيقى
الحديثة من قواعد الموسيقى الكلاسيكية .

وما أخذه الدكتور شكري على جويار هنا لأنراه أمرا لازما وإن كان من
المستحسن وجوده لأن تصور جويار موسيقى الشعر حسب قواعد الموسيقى
وقتها ربما كان ملائما لدراسة إيقاع كلاسيكي لم يتغير تغيرا ذا بال منذ أن
وجدت أوزان الخليل ومن هنا لانت القواعد الموسيقية الكلاسيكية ذلك
الطابع الكلاسيكي فنحن لانفسر إيقاعا عصريا حتى نتحرر في فهمه من قواعد
الموسيقى الكلاسيكية ، يضاف إلى ذلك أن تفهم ذلك الإيقاع لم تستخدم فيه
إلا الأسس الموسيقية العامة وهي ثابتة كما أظن .

ويرى الدكتور شكري أيضا أن افتراض جويار وجود سكة مساوية لنصف
رمن أو زمن كامل تقوم تمويضا لنسبة الزمنية ليس بكاف لأن الدكتور يضيف
قيمة أخرى أبعد من السكة وهي الوقفة وهو يفرق بين الوقفة والسكة قائلا :
« السكة جزء من الزمن الموسيقي أما الوقفة فلا ، الوقفة في داخل الشطر
نوع من التصرف في الإيقاع الشعري تنبئ للشاعر التلاعب بالمقادير الشعرية
بحيث يكون النصف الأول من المقدار مع مقدار سابق ونصفه الآخر مع مقدار
لاحق وبذلك يحدث عند سامعه نوعا من الانتظار والترقب يجد إشباعه عندما
تأتي بقية المقدار بعد الوقفة »^(٢) .

ويفرق د. شكري بين حدود وقفاته الإيقاعية وسكتات جويار إذ يرى أن
قراءة الأبيات بناء على وقفاته الأنسب إلى القراءة الطبيعية وهو يحلل البيت
التالي وهو من البسيط :

بنى جميلة انسى منهم غاد خان الرحيل ولما ينجزوا رادى

على أساس هذه الوقفات :

بنى جميلة ان - نى منهمو غادى خان الرحيل ولم - ما ينجزوا رادى

وهو على سكتات جويار يكون هكذا

بنى جمسى - لة انى منهمو - غا - دى

خان الرحي - ل ولما ينجزوا - را - دى

والفرق بين التصورين في رأي راجع إلى أن السكة لدى جويار لم تعد
من وظيفة الإلقاء والإنشاد بقدر ما أصبحت من نظام الإيقاع الموسيقي ،
سكتات جويار لها نظامها المحكم وهي مسجل صريح لكثير من مسائل الزحاف

ي قيم إنشاديه نحاول أن نتحمل المزاخفة فالواقع أنه قد تصور
إيقاعين .

أن (متفعّلن فعّلن) × نى منهمو غادى (مستفعّلن فاعل)
وتلك حدود توحى بالتركيب وهو من قسيم المنشد وإذا كان للإنشاد مثل هذه
الرحابة فلنا أن نتصور لهذا البيت قراءة أخرى على النحو التالى :

بنى جمى - لة انى من - همو غادى
حان الرحى - ل ولما ين - جزوا زادى

وعلى هذا التصور أكون قد أوجدت حدودا إيقاعية للوقف توحى بقيمة
التفعيلة فى الإيقاع لأن التصور أصبح على النحو التالى وتلك مقارنة بينه وبين
التسجيل العروضى لبحر البسيط .

بنى جمى (متفعّلن) لة انى من (متفاعّلن) هموا غادى (مفاعلتن)
حان الرحى (مستفعّلن) ل ولما ين (متفاعّلن) جزوا زادى (مفاعلتن)
وتسجيل العروض له :

بنى جمى (متفعّلن) لة ان (فعّلن) نى منهمو (مستفعّلن) غادى (فاعل)
حان رحى (مستفعّلن) ل ولم (فعّلن) ما ينجزو (مستفعّلن) زادى (فاعل)

كيف تسنى هذا الاختلاف بين كل هذه التصورات مع أن قسيم البيت
الموسيقية واحدة ؟ هل ذلك راجع إلى الإنشاد وحده أو إلى أمر آخر ؟ للإنشاد
دور فى ذلك غاية الأمر أنه يجب علينا أن نلزم أنفسنا موسيقيا بسكتين سكتة
فى التفعيلة ذاتها وسكتة بين التفعيلات وإيقاع السكتين بين القوة والضعف من
طبيعة الإنشاد . وعلى أساس من هذا الإيقاع تقبل الأذن المزاخفة ؛ وبيان
القوة والضعف مسألة صعبة لا يستطيع عمل واحد أن ينوء بحملها وإنما تحتاج
إلى حشد من الجهود والأعمال .

ولكن هل يقف رأى الدكتور شكرى مع ظاهرة النبر باعتبارها مفسرا لإيقاع
الشعر ؟ والجواب أنه لا يستطيع أن يقر حقيقة ودوره بصورة قاطعة حيث يتردد
بينه وبين الكمية وله حق فى ذلك يظهر ذلك من قوله : « تستطيع أن تستج
اعتمادا على هاتين الحقيقتين أن النبر فى اللغة العربية ليس صفة جوهرية فى
بنية الكلمة وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها . وإذا صح ذلك
فإن القول بأن الشعر العربى شعر ارتكازى . . قول ليس له - حتى الآن - ما
يسنده من نتائج البحث اللغوى . ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر
العربى بأنه شعر كمى أن يكون أدنى إلى الصواب »^(١) ويتابع رأيه قائلا :
« على أننا إذ نسفى كون اللغة العربية لغة نبرية أو كون عروضها عروضاً نبرياً
لايعنى أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لادور له فى العروض
العربى . لقد أسلفنا أن النبر مرتبط فى أساسه بطول المقاطع ولكنه يستأثر بدوره
بالمكان الأول فى الوزن الشعرى حين يستقبل عنه . واذن فالارتباط بينهما
ارتباط نسبى بحيث يمكن أن يكون لأحدهما الصدارة فلا ينفرد أحدهما بالسلطان
المطلق »^(٢)

حديث لا يستطيع صاحبه أن يجزم فيه بأن النبر أساس فى إيقاع الشعر
العربى وإن كان لا ينفيه ومسألة الجزم بالنبر وحده أو الكم وحده مسألة عسيرة
فى رأى ؛ ذلك للتداخل بين القيمتين فقد قلنا إن النبر مرتبط بالكم والكم
مسلم للنبر فلماذا نصر على أفراد واحد منهما بالفهم الموسيقى ؟ فما الذى
يجعلنا نتردد أمام التصريح بقيمة النبر وإن كنا نحسه ؟ لأنه لم يدرس الدراسة
الكاملة فى اللغة . إن الارتكاز فى اللغة العربية موضوع شاق لا يزال فى حاجة
إلى البحث ونحن مع أمنية الدكتور شكرى عياد فى « أن تستمد الدراسات

(١) موسيقى الشعر ص ٤٥ .

(٢) السابق ص ٤٥ .

لقد قلت أن الدكتور شكرى لا يجزم بالاعتماد التام على النبر لكنه رغم ذلك يعنى قيمته ودوره فنى ثمنه لوجود النبر على أبيات للمعري متبعا فيها قواعد الدكتور أنيس وهى الأبيات التالية :

غير مجسد فى ملهى واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادى . . . إلخ .

يخرج بملاحظة هى أن النبر غير موزع فيها توزيعا منتظما على الأبيات أو الأشطر فهو كثير متجمع فى بعضها قليل متباعدا فى بعضها الآخر . ومعنى ذلك أن الشاعر من خلال الوزن الواحد يحدث نوعاً من تغيير الإيقاع^(١) . والقيمة الواضحة فى حديث شكرى ارتباط النبر بمسألة الزحاف حيث يقول : « القاعدة أنه حيشما وقع النبر على مقطع قصير اقترن به زحاف . . . ومعنى ذلك أن نبر المقطع القصير يحدث له بعض الطول حتى يقترب من المقطع الطويل . وهذا جيد فى بابه ، لأننا نعلم أن التغيير حادث لشواتي الأسباب بالحذف ومن ثم فنحن بحاجة إلى تعويض هذا الثانى بالتركيز على أوله كما فى متفععلن من مستفععلن أو بالتسكين ومن ثم فإن تحول المقطع حيثئذ إلى طويل يتحمل ثبرا وضغطا ربما عوض به ذلك التسكين . هذه نظرة توحى بدور النبر ، وإن كان دوره أعمق بىن ؛ ذلك لأن التعويض لا يقف أمره على مكان واحد فحسب بل هو جماع إيقاع البيت كله التزاما بقيمة الميزان وتصرف الإنشاد .

إن نظرة الدكتور شكرى نظرة جادة ولكن لأن الرجل شديد التواضع ولأن موضوع النبر موضوع شاق ، فإن تأكيده للنبر باعتباره هاجسا يخطر بالبال وذلك « لأننا لانزال نعتمد على دراسة أولية عن النبر تحتاج نتائجها إلى مزيد من التحقق . ولئن كانت هذه النتائج بالرغم من ذلك قد استطاعت أن تفتح أمامنا آفاقا خلاصة من البحث الفنى . إن المرء ليتهبب الانطلاق فى هذه الآفاق خشية

الموسعة المستقبلية فى هذا الموضوع على أجهزة التسجيل الصوتى المستخدمة فى المعامل الحديثة على مجرد الاستماع وأن يدرس الارتكاز فى اللهجات العربية المختلفة بجانب دراسته فى الأداء الفصيح حيث يتبين ما بين هذا الأداء وتلك اللهجات وما بين اللهجات بعضها وبعض من تشابه أو اختلاف »^(٢) .

مازالت دراسة جويار صورة تفسيرية لكثير من التغيرات المختلفة التى تطرأ على التفاعيل بالزحاف وحين يقول الدكتور شكرى إن تحليل المستشرقين للأوزان العربية يدر شديد النقص لأنه يهمل التغيرات المختلفة التى تطرأ على التفاعيل بالزحاف أو على الأصح حين يختار نوعا واحداً منها لعلنا نظن أنه ينسى جهد جويار أو ينكره وهذا غير وارد لأنه يقول فى موطن آخر : « إن دقة العروض الذى وضعه جويار فى حدود موقف علم الموسيقى وعلم الأصوات فى زمنه - لا ترجع فقط إلى ضخامة الجهد الذى بذله لاستقصاء جميع نقاط بحثه بل ترجع قبل ذلك إلى استفادته من الأصول العامة للإيقاع ومحاولة تطبيق هذه الأصول على اللغة العربية بخصائصها الصوتية المميزة . فوقاه ذلك شر السقوط فى تفسير ضيق للعروض العربى بقيسه بمقياس العروض الفرنسى والانجليزى »^(٣) . استطيع أن أجزم اراء هذا القول بأن جهد جويار جهد حقق به كثيراً من القيم العروضية كما رأينا .

أن هذا الجهد منوط بمكان ثبات فى التفعيلة ، حيث يتحدد مكان النبر ومكان التغيير ؛ ومن هنا فلم يجعل نبره مرتبطا بطول المقطع وحده لأنه لم يعتمد على قيم مقطعية بقدر اعتماده على أقدار وأبعاد موسيقية .

(١) السابق ص ٥١ .

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٤٥ .

(٢) السابق ص ١٥ .

أن يكون ساعيا وراء سراب . ألا ما أشد حاجتنا إلى مزيد من البحث العلمى ليكون حديثنا عن فنية الشعر شيئاً أفضل من الرجم بالظنون «^(١) .

لأرجم بالظن هنا ما دام البحث مستمرا باحثا عن الإيقاع وأن محاولة تلو محاولة لكفيلة أن تنير الطريق أمامنا فى فهم إيقاع الشعر العربى .

بقيت أحاديث كثيرة عن دور النبر وجعله مفسرا للإيقاع ونحن نختار محاولتين من هذه المحاولات نركز عليهما الأولى للدكتور النويهى ويغلب عليها الطابع الذاتى ، والثانية للدكتور كمال أبو ديب وقد قامت على أساس من تجارب عملية قام بها صاحبها . وكل ما يهمنا فى المحاولتين إمكان أن يكون النبر مسوغا لفهم قضيتى الزحاف والعلّة فى عروض الشعر العربى .

من أكبر المتحمسين لفكرة النبر وجعلها أساساً لنظام إيقاعى جديد فى الشعر العربى الدكتور النويهى ودراسته للنبر دراسة واعية لحركة الإيقاع وإن اعتمدت على تصور النبر اللغوى فحسب . حيث اعتمد على قيم النبر اللغوية التى عرضها الدكتور أنيس وربما كانت هذه نقطة ضعف فى عمله لأنه إذا كان هناك فرق واضح بين نبر الكلمة لغوياً وبين نبرها فى سياق فاعتقد أن الفرق يكون واضحاً إذا كان السياق محكوماً بإيقاع موسيقى له حدوده التى تنأى به عن نبر السياق اللغوى . أحسب أن النبر له وجوده مادامت الزحافات لها وجودها المقبول والمستاغ وما دام نجد عنصراً له قيمة ضغط هو الوند ؛ نحن لانقر تفسير الإيقاع الموسيقى من خلال عنصر واحد وإلا فإن وسم موسيقية الشعر بالرحابة والثراء ينتفى حيثثد .

يتبنى الدكتور النويهى إقامة بناء إيقاعى جديد على أساس من النبر . ويرى تحقق هذا الإيقاع فيما يسمى بالشعر الجديد ولكى يثبت رأيه يؤكد أن فى الشعر

القديم دلائل تؤكد ذلك حيث يقول عن الشكل الموسيقى الجديد : « العيان الأساسيان اللذان أخذهما شعراء الشكل الجديد على الشكل القديم هما الإيقاع الحاد البارز والرتوب المسهل الذى ينشأ من شيئين : من هذا الإيقاع نفسه حين يتكرر فى البيت بعد البيت ومن الهيئة الهندسية الصارمة للبيت ذى الشطرين المتناظرين حين تتكرر هذه الهيئة شطراً بعد شطر وبيتاً بعد بيت «^(١) ويقول : « وقد حاول الشعراء من قرون أن يخففوا ذلك الإيقاع ويقللوا ذلك الرتوب بمختلف الوسائل منها الاكثار من الزحاف وما سماه العروضيون عيوب القافية «^(٢) . ومعنى ذلك أنه يجد من ذلك التصرف مبرراً لمحاولة يقوم بها على الشعر الجديد « . ويحاول الدكتور النويهى تفسير هذه الإمكانيات فيرى أن كل ما فعله العرب من تصرف هو تسكين للحرف المتحرك أو حذف للحرف الساكن أما تحريك الساكن فليس بوارد والسبب واضح فى رأيه وهو « أن الحرف الساكن فى التفعيلة ينهى جزءاً أساسياً من أجزاء هذه التفعيلة ويقوم علامة على هذا الإنهاء فإذا حركته الغيت كينونته تماماً وجعلته يتصل تماماً بالجزء التالى له ويختلط به ويذوب فيه وهذا ينتج عنه اضطراب التقطيع الموسيقى وانهدامه على أساسه «^(٣) لكنك « إذا أسكنت حرفاً متحركاً فلن يحدث مثل هذا الضرر لأنك لم تفعل أكثر من تقسيم الجزء إلى جزئين فرعيين وسيظلان معاً مستقلين عن الجزء التالى من أجزاء التفعيلة كذلك إذا حذف الحرف الساكن حذفاً تاماً لم يحدث ضرر لأن الصوت يستطيع فى القراءة أن يترث ترثاً خفيفاً على الوضع الذى كان فيه الحرف المحذوف فيعوض بذلك حذفه ويظل الجزء من التفعيلة مستقلاً قائماً بذاته «^(٤) .

(١) قضية الشعر الجديد النويهى ٢٧٥ .

(٢) السابق ٢٧٦ .

(٣) السابق ٣٠٤ .

(٤) قضية الشعر العربى الجديد ص ٣٠٤ .

أ - النبر المفروض على الكلمات المفردة في اللغة .

ب - النبر النابع من علاقات الكلمات حين تتركب في نظام معين عن طريق فاعلية تعديلية أساسية ترتبط بالوعي واختيار نسق إيقاعي ذي طبيعة متميزة .

ومعنى ذلك أن النبر المتحقق في إيقاع الشعر ليس نبر الكلمات المفردة وحدها وإنما النبر النابع من علاقات الكلمات أي السياق حين توضع في نسق ونظام حاكم معين وإذا كان د . كمال يؤكد النبر باعتباره الفاعلية الشعرية ، فكيف كانت نظريته إلى الزحاف .

يرفض مفهوم الزحاف كما أورده العروضيون وإن كان يقر الظاهرة حيث يتضح تفسير هذه الظاهرة لديه في تعدد الإمكانات الإيقاعية للنون فهو لا يرى مثلاً أن مستفعلن محوله عن متفاعلين ، أو أن متفعّلن محولة عن مستفعلن وإنما يجد أن كل هذه الكتل وحدات مستقلة تشكل نمطاً إيقاعياً ومن أجل ذلك فإن حدود التفعيلات لديه تعدد بتعدد التعبيرات التي رأيناها في الزحاف والعلّة ، وحين يفرض الدكتور كمال ذلك فإن من السهل عليه بعد ذلك أن يتصور حدوداً ثابتة للنبر عنده . والذي يهمنا عنده أننا سوف نأخذ من قيمة النواة عنده والتي هي محولة في مفهوم العروضيين ما يبرر قبول النوى في إطار النسق الإيقاعي . ويتأكد أيضاً اعتبار الزحاف أساساً لالتحوير قول د . كمال أيضاً « ينبني دائماً إذن أن يوضح النبر في مواقعه ، لبالنظر في أصل البحر والزحافات الممكنة أو غير الممكنة فيه وإنما باعتبار الوحدات الناتجة في كل تركيب يقال أن البحر يتحول إليه والنوى التي تؤلف الوحدات^(١) » وقوله أيضاً « وليس في نظرية الزحاف ما يفسر المفارقة بين الأصل والصورة الجديدة لأن

ويجد الدكتور النويهي^(٢) في ظواهر الزحاف مبرراً للقول بأهمية النبر حيث يجد في النظام النبري دافعاً للشعراء المجددين إلى الاكتسار من الزحاف ليدخل على كل تفعيلية من البيت ويرى أن الشاعر إنما يكثر من هذا الزحاف بل ليدخل على كل تفعيلية من تفاعيله الست لاعتماده على أن القارئ سيضغط صوته عند مواضع النبر . وبهذا الزحاف وذاك النبر يؤدي الشاعر ما يريد من تصوير . لأجل ذلك فإننا نرى من خلال حديث النويهي أن النبر بإمكانه أن يكون وسيلة أساسية لتقبل الزحاف من الناحية الموسيقية حيث يقوم بوظيفة التعويض فالنبر إذن وسيلة من وسائل تقبل الزحاف في عروض الشعر العربي .

ونأتى إلى المحاولة الثانية التي ترى النبر مؤسساً لإيقاع الشعر العربي ، والحديث خاص بجهد كبير قام به الدكتور كمال أبو ديب في كتاب ضخيم قدمه تحت عنوان « في البنية الإيقاعية لعروض الشعر العربي » . فما الجهد الذي قدمه الدكتور والذي يخدم قضية الزحاف والعلّة في هذا الموضوع ؟

يؤكد الدكتور كمال^(٣) أن الدراسة المتأنية تجعلنا نؤكد أن النبر هو الفاعلية الحقيقية الجذرية في إيقاع الشعر العربي ، وأن التشكلات الإيقاعية التي يتوفر فيها نموذج معين واحد للنبر تتسبب إلى الإيقاع ذاته مهما اختلفت قيمتها الكمية . وقد أخذ الدكتور كمال يكرر هذه الفكرة مراراً في كتابه . وقد أجاب عن سؤال ما معنى أن يقوم الشعر على النبر بقوله : أن إيقاع أية كتلة حركية ما في الشعر يتحدد بالمواقع التي يقع النبر عليها وذلك بناء على التابع الأفقي للوحدات الصوتية المنبورة وعلاقتها بالوحدات المنبورة نبراً خفيفاً أو غير المنبورة إطلاقاً ويجد أن نموذج النبر ينبع من :

(١) السابق ٣١٥ بتصرف .

(٢) في البنية الإيقاعية ص ٢٨٣ .

(١) في البنية الإيقاعية - ٢٨ .

وفي ذلك إحساس باختلاف قيمة الضغط في تفعيلية مفعولات مفروقة الورد .

٣ - التابع $o---o$ مستعلن ونبره $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}$

والنبر فيه باقٍ على أول النواة التي كان يحل محلها في رأى ($o -$)

٤ - التابع $o---o---o$ فاعل متفّ ونبره حين يبدأ به التشكيل
 $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{x}{o}$

٥ - التابع $o-o---o-o$ مستعلن مسّ ونبره $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$ ولا يكون هذا التابع إلا وحدة أخيرة .

٦ - التابع $o-o---o$ فاعلتن ونبره $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$

وذلك حين يكون وحدة أخيرة .

٧ - التابعات $o-o---o$ فعولن ونبرها $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$
 $o-o-o---o$ مفاعيلن ونبرها $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$
 $o---o---o$ متفعلن ونبرها $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$

٨ - التابع $o-o-o-o---o$ مفاعيلن فا ونبره $\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$

٩ - التابع $o-o---o---o$ متفعلن مسّ ونبره $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$

١٠ - التابع $o---o-o---o$ فعولن فعو ونبره $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$

١١ - التابعات $o---o---o$ مفاعلتن ونبرها $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$

$o---o---o$ متفاعلين ونبرها $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$

١٢ - التابع $o-o---o$ متفاعل ونبره $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$ ولا يكون هذا التابع إلا وحدة أخيرة

من خلال ما سبق استطاع الدكتور كمال أن يصوغ قانوناً مدهشاً في بساطته حسب تعبيره وهو :

(١) حين تنتهى الوحدة الإيقاعية بالنواة ($o-$) أو ($o--$) فإن الوحدة السابقة عليهما نبر نبرا قويا كما في $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}$ فعولن و $\overset{\cap}{o}-\overset{x}{o}-\overset{\cap}{o}$ متفاعلين .

(٢) حين تنتهى الوحدة بثلاث نوى من النوع ($o-$) ولا تكون وحدة أخيرة فالوحدة الأخيرة تحمل نبرا قويا كما هو ملاحظ فسي مفعولات مس $o---o-o$ وهو مكان فرق الورد كما نعلم .

(٣) حين تنتهى الوحدة بالنواة $o---o$ فإن النبر القوى يقع على الجزء السابق مباشرة للتابع $o--$ من النواة المذكورة كما نلاحظ في مفاعلتن

$o---o$

(٤) حين تنتهى الوحدة بالتابع (oo) فالنبر واقع عليه سواء أكان مستقلاً أو جزءاً من نواة أكبر كما نلاحظ في مستفعلن $oo---o-o$.

ولكنه مع بساطة هذا القانون فإنه لا يعطى كل مواقع النبر القوى لأن الوحدة الإيقاعية قد تحمل نبرين قوين كما قيل من قبل ؛ ومن هنا ينبغي الرجوع إلى تحديد مواقع النبر في الصياغة الفعلية للحالات المختلفة^(١) ؛ ومن هنا فإن التصور التالي لبعض البحور يورد نماذج النبر النهائية التي تسجل حصيلة التفاعل بين النبر اللغوى والنبر الشعري . وسوف تكون العلامة (A) دليل النبر الشعري والعلامة (B) دليل النبر اللغوى وحين نكتفى بالعلامة A وحدها فذاك

(١) في البنية الإيقاعية ٣٢٨ .

دليل على اتفاق النبر الشعري في سياقه مع النبر اللغوي وتلك نماذج لبعض البحور :

أ - المتقارب $\hat{o}-\hat{x}-- \hat{o}-\hat{x}--: A$

ب - الطويل $\hat{o}-\hat{x}-\hat{o}-- / \hat{o}-\hat{x}--: A$

: B $\hat{o}--\hat{o}-\hat{x}--$

ويلاحظ هنا تبادل النبر القوي والضعيف في تفعيلية مفاعيلن بين حالة الافراد وحالة السياق الشعري .

ج - الهزج $\hat{o}-\hat{x}-\hat{o}--: A \quad \hat{o}-\hat{o}-\hat{x}--: B$

د - الرمل وله تقسيم إيقاعي لدى د. كمال حيث تنقسم وحداته على هذا الأساس :

$\hat{o}-\hat{x}--\hat{o}-\hat{o}-/ \hat{o}--\hat{x}-\hat{o}-/ \hat{o}--\hat{x}--: A$

$\hat{o}-\hat{o}--\hat{x}-\hat{o}-/ \hat{o}--\hat{o}-\hat{x}-/ \hat{o}--\hat{o}--: B$

وفي هذه الصورة تتضح المفارقة بين مواطن النبر اللغوي والنبر الشعري . فما النتائج التي يمكن استخلاصها من فكر الدكتور كمال السابق ؟ نخرج من ذلك بعدة نتائج :

الأولى : أن د. كمال يعتبر النبر هو الفاعلية التي تميز إيقاع الشعر والذي تحدده أساساً حصيلة النون لا التفعيلات وعلى هذا فحدُّ التفعيلات لديه ضائع وقد رأينا ذلك في تصويره لبحر الرمل السابق .

الثانية : هي أنه بمفهوم تتابع النوى قد ألغى نظرياً فكرة الزحاف ومن ثم

الغنى ما يسمى الصورة المثالية والصورة السياقية أو بمعنى آخر الغنى ما يسمى الصورة الأساسية والبدليل لها ، وهذه نقطة ضعف في رأى لأن ما تصوره الدكتور كمال ثابتاً من خلال النوى قد تعرض له عدة تغييرات إيقاعية ربما غيرت منه فلماذا يرفض المثال اذن ؟ ولماذا الهجوم على الملاحظات إذا لم تكن عيباً وكانت تشكيلاً جديداً ؟ فما الذي جعله يرفض الزحاف ؟ ربما خشية أن يقال أن النبر تابع له وقائم بدور التعويض في مكانه ، وفي ذلك انقاص لقيمة النبر التي يريد الدكتور كمال أن يجعلها ميزانا عاما لإيقاع الشعر لا حلاً لبعض مشكلاته .

الثالثة : أنه خالف في إيقاعه رأى معظم الدارسين الذين أكدوا قوة الوند المجموع من خلال نبره القوي حيث لا يلزم عنده أن يتحمل الوند المجموع نبرا قويا فكثيرا ما تحمل عنده نبرا ثانويا . وهذا واضح من عرض بحوره السابقة ، ولعل ذلك راجع لتفتيت التفعيلات إلى مكونات خاصة به تتبع في بعض أمرها النبر اللغوي ، والعروضيون حين ركزوا القوة في الوند لم تكن اللغة هي أساس الارتكاز عندهم وإنما كانت وحداتهم الإيقاعية هي الأساس .

لقد اعتمد د. كمال على القيم الصوتية أساسا لنظامه النبري ومن قبله اعتمد جويار على المقادير الموسيقية في تحديد مواقع النبر فهل كانت المفارقة بينهما واضحة ؟ لعل المقارنة التالية في بعض البحور بينهما توضح ذلك .

النموذج الكامل

جويار كمال

(١) الرجز $\hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} //$

(٢) الرمل $\hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} //$

(٣) الهزج $\hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} // \hat{o} //$

الباب الثالث

ضوابط الزحافات والعلل

- ١ - الفصل الأول : كراهية التوالى .
- ٢ - الفصل الثانى : السكتة .
- ٣ - الفصل الثالث : الإنشاد .
- ٤ - الفصل الرابع : التردد الشطرى والقافوى .

هذا الباب نهاية المطاف للجهد الذى قدمناه فيما سبق من فصول الرسالة . . وهو محاولة متواضعة لتفسير أو لتبرير الزخافات والعلل . لئلا أدركنا أن رؤية الايقاع لا يمكن أن تتم بعيدا عن مكوناته ، ورأينا أن مكونات الايقاع متشابكة متداخلة يصعب الفصل بين أجزائها ، كما يستحيل إفراد جزء منها بالقيمة على حساب الجزء الآخر . فما بين كم ، ونبر وزمن ، ومراء النسب بين هذه الأمور ، وما بين النظام والسياق - يصير حساب الزخافات والعلل أمرا مقبولا . ولو أردنا أن نخرج مما سبق أو نخضع ظواهر الزخافات والعلل بعدة قوانين يمكن أن تفسر من خلالها هذه الظواهر يكون واجبا علينا تناول الاسس التالية ففى كل منها جزء من تفسير هذه الظاهرة . وتلك الاسس أو القضايا تتحدد فى :

- ١- كراهية التوالى .
 - ٢- السكنة .
 - ٣- الإنشاد .
 - ٤- التردد الشطرى والقافوى .
- ولكل منها حديث .

الفصل الأول

كراهية التوالى

كراهية التوالى أساساً من أسس فهمنا لظاهرتي الزحاف والعلّة في موسيقى
الشعر العربى ، وإذا كان شعرنا العربى لا يخرج سمته عن نظام السلفه العربيه
فى كثير فانه من الواجب علينا أن نوجز أمر هذه الكراهية فى لغتنا .

تكراه العربيه توالى^(١) الأمثال فى كل ظواهرها وإذا عرض لها وقوع فى هذا
المحظور فان لها من الوسائل والبدائل ما يجعل صوغها مبقيا على ما يراه
عرفها . ولأن العربيه تكراه توالى الأمثال فقد رفقت توالى السواكن ، وتوالى
المتحركات ، وتوالى الأصوات المتماثلة وتفاديا وتوقيا من هذه الكراهيه
تخلصت اللغة بعدة وسائل منها : التوصل إلى النطق بالسكن حين يوجد
مثلان هما الصمت قبل النطق والسكون فى أوله ، ومنها الادغام حين يوجد
مثلان متقاربان من الناحية الصوتية ، ومنها التخلص تفاديا من التقاء ساكنين
متوالين ، ومنها كذلك الحذف وذلك فيما فرض من توالى الأمثال كتوالى
النونات أو التاءات أو غير ذلك ، ومنها الاسكان وذلك تخلصا من توالى
الحركات ، ومنها كذلك النبر تفاديا من تماثل المقاطع بتنوعها قوه وضعفا .
وكى يتضح الأمر نعرض نموذجا لدفع هذا التوالى هذا النموذج أساس فى
موضوعنا وهو تفادى توالى المتحركات بالاسكان .

يقرر نظام اللغة العربيه كراهيه توالى أربعة متحركات فيما هو كالكلمة
الواحدة وإذا ورد ما يوقع فى ذلك كان دفع هذا الأمر بالاسكان ، فالفعل
الماضى الثلاثى كتب مبنى على الفتح وهو مكون من ثلاثة متحركات ولو استند
هذا الفعل إلى ضمائر الرفع المتحركة كالتاء مثلا فاننا بذلك نكون أمام أربعة
متحركات وهذا مكروه فى ذوق اللغة ، وهنا يأتى الإسكان تفاديا لهذا المكروه
وذلك بأن يسكن آخر الفعل ويصبح كتبت (- - - - -) بدلا من كتبت
(- - - - -) التى حدث فيها التالى .

(١) اللغة العربيه معناها ومبناها - ص ٢٦٤ يتصرف .

إذا كانت اللغة تنفادى وتكره التوالى . أليس من الممكن أن تكون هذه الكراهية مبررا لفهم ظاهرتى الزحاف والعة ؟ لعل فى عرض التصور الآتى ما يعطى دليلا للجواب . وهذا التصور أصوغه فى هذا القانون الايقاعى الذى مؤداه :

- ١ - الايقاع يرفض توالى التحركات ويحكم قبولها فى اطار معين .
 - ٢ - الايقاع يرفض توالى السواكن أيضا ويقبلها فى اطار معين .
 - ٣ - الايقاع يرفض توالى الأسباب حسب حدود معينة .
 - ٤ - الايقاع يرفض توالى الوحدات التفعيلات ويقف بها عند حدود معينة .
- ولكن قانون من هذه القوانين حديثه الخاص .

(١) رفض توالى المتحركات :

تأبى اللغة العربية توالى المتحركات حين تصل إلى أربعة وإذا كان هذا الإباء راجعا إلى نمط ايقاعى فى اللغة يميز جمالها الموسيقى ، فلا بد أن يكون أمرا ثابتا فى شعرها ذلك الذى يعتمد على انسجام الواقع واتزانه ومن هنا كان توالى المتحركات فى حدود معينة ضابطا من ضوابط المزاخفة فى عروض الشعر ؛ ومن هنا فلن نجد زحافا أو علة يحيل النغم أمامك إلى مثل هذا التابع اللهم إلا فى تفعيلية واحدة لبحر هببط موسيقيته إلى حدود النثرية وبعد عن موسيقية الشعر كثيرا وهو بحر الرجز .

وكى يتبين هذا الأمر بجلاء فإن علينا أن نضع تفعيلاتنا المزاخفة أمام هذا القانون الذى برع العروضيون فى التلميح إليه من خلال ما سمي لديهم بالمعاقبة والمراقبة ، فإلى أقوالهم التى تقودنا فى سر إلى فهم هذه الحقيقة . لقد فصلوا بين حدود الظاهرتين المعاقبة والمراقبة مع أن مؤداهما واحد ونحن نذكر كل

ظاهرة هنا ونحاول عرض ما تدفعه هذه الظاهرة فما المقصود بالمعاقبة لديهم ؟ من اجتماع السبين وعدم مزاحفتهم معا أو مزاحفة أحدهما دون الآخر وذلك فى خصوص يحور بعينها .

يقول صاحب العيون الغامزة : « إذا اجتمع السبيان ولم تجز مزاحفتهم جميعا ، بل وجب أحد الأمرين إما سلامتهما معا أو سلامة أحدهما فذلك هو المعاقبة »^(١) . وهذان السبيان المجتمعان اللذان هما محل المعاقبة « تارة يكونان فى جزء واحد ، وتارة يكونان فى جزأين قمثال كونهما من جزء واحد مفاعيلن فى الطويل والهزج فالياء فيه تعاقب النون ، فإذا دخله القبض سلم من الكف وإذا دخله الكف سلم من القبض ولا يجوز فيه دخول القبض والكف معا . ويجوز أن يسلم منهما معا .

مثال مجىء المعاقبة فى جزأين فاعلاتن فاعلن فى المديد فالنون من فاعلاتن تعاقب الألف من فاعلن ، فمهما زوحف فاعلاتن بالكف سلم فاعلن بعده من الخن ومهما زوحف فاعلن بالخن سلم فاعلاتن قبله من الكف^(٢) . هذا هو أمر المعاقبة احكام للزحاف يرد أمره إلى كراهية توالى المتحركات كما يبدو من عرض هذه الظاهرة على البحور التى تحكمها .

الحديث السابق يرى أن المعاقبة تكون فى جزء واحد أى تخص سببى التفعيلة الواحدة دون اعتبار ما يسجاورها . وقد تكون فى جزأين أى فى سبين أحدهما فى تفعيلية أولى والآخر فى الثانية فإلى هذه البحور لنرى ما يحدث لها عند الحذف لو لم تكن هناك معاقبة .

الطويل : والمعاقبة فيه خاصة بالجزء مفاعيلن . نحن نعلم امكان أن تقبض هذه التفعيلة فتصبح مفاعيلن (o//o//) ، وأن تكف فتصبح

(١) العيون الغامزة ص ٨٨ .

(٢) العيون الغامزة ص ٩٠ .

مفاعيل (/o/o//) ، أما أن تقبض وأن تكف معا فهذا هو المرفوض .
فلماذا كان الرفض ؟ الرفض راجع للأساس الذى فرضناه من كراهية توالى
المتحركات لأننا لو قبلنا ذلك الحذف فى إطار الطويل لكان صورته ما يلى :

o/o// //o// o/o//
فعولن مفاعلُ فعولن

وهنا تنضام المتحركات لنجد أننا أمام وحدة مكروهة هي (o////) .
أليس فى ذلك إيهاء بأن للزحاف ضابطا ! وإذا كان له ما يضبطه فإن فى ذلك
الضابط جزءا من تفسيره .

الhezج : وفيه ما فى الطويل فى مفاعيلن فلا يمكن جماع القبض والكف
معا والا لأصبح التصور :

o/o/o// //o//
مفاعيلن مفاعل

حيث تتوالى المتحركات الأربعة وهذا مرفوض إيقاعيا .

الوافر : وتزاحف تفعيلته (مفاعلتن) بالعصب فتصبح (مفاعلتن) أى
تتحول إلى مفاعيلن ومن هنا يمكن قبضها أو كفها أما جماع الاثنين فمرفوض
كما حدث مع الhezج .

الكامل : تزاحف تفعيلته بالاضمار لتصبح متفاعلن (o/o/o/) ؛ وهنا
يمكن على ندرة أن يحذف الثانى الساكن أو الرابع الساكن أما حذفهما معا
فمرفوض ، لثلا يصبح الوارد (م ف ع ل ن) وهو تركيب من أربع متحركات
وساكن وهو وحدة مرفوضة فى الإيقاع الشعرى .

المنسرح : والمعاقبة آتية فى مستعلن التنى بعد مسعولات ، فالقضاء من
مستعلن تعاقب السين ولا يمكن حذفهما معا لثلا تقع فى محظور التوالى الذى
يصل إلى خمس متحركات كما يبدو من الرصد التالى :

o//// /o/o/o/ o//o/o/
متعلن مقولات مستعلن

وفى ذلك يقول صاحب العيون الغامزة : لأنهما لو أسقطا حتى يصير
الجزء إلى فعلتن وقبلها تاء مفعولات لاجتمع خمس حركات وذلك لا يتصور
وقوعه فى شعر عربى أبدا^(١) .

تلك معاقبة فى جزء واحد كما قلنا أما المعاقبة فى جزأين فنماذجها البحور
التالية :

الرمل : الزحاف الوارد لتفعيلة هذا البحر الخبن حيث تصير فاعلاتن
فعلاتن والكف لتصير فاعلات ، والخبن والكف معا لتصبح فَعَلات . ومع
تصور الندرة فى الامكانة الأخيرة فنحن لم تقع فى محظور ؛ لكن المحظور
يأتى فى اعتبار علاقة التفعيلة بما يليها ، ومن ثم لا يجوز حذف السابع من
التفعيلة الأولى والثانى الساكن من الثانية لثلا يصبح التصور هكذا .

فاعلاتُ فعلاتن /o//o/ o/o///

ومعنى ذلك ورود الوحدة المرفوضة لكراهية التوالى .

الخفيف : وتنزيلاته فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن . وزحاف فاعلاتن فيه
أما الخبن وأما الكف ، وزحاف مستفع لن الخبن فتصبح متفع لن ولا يرد فيها
طى وذلك لفرق الوند إذ لو حدث طى لضاعت حدوده حيث يعتمد على
الساكن الرابع .

(١) العيون الغامزة ص ٩١ بتصرف .

والمعاقة الواردة هنا آتية بين السبب الأخير فى مستفعلن والمستفعلن ، وإذا لا يجوز زحفا معا لثلاث نفع فى مكروه التوالى التالى :

o/o/// //o/o/ o/o//o/

فَاعِلَاتِن مَسْتَفْعَل مَسْتَفْعَلَاتِن

فالتوالى هنا مع ترك الوتد المفروق وحدة مستقلة يجعل المتحرركات أربعة فإذا تضام مع ما بعده تصبح المتحرركات المتتالية خمسة وهو أمر مرفوض تماما فى ذوق العربية .

المجتث : وهو سَمِي الخفيف اذ هو جزؤه ، والمعاقة فيه بين نون مستفع لن وألف فاعلاتن ولا يمكن أن يحدث فيه ما رفض فى الخفيف لكيلا نفع فى هذا المحذور الذى تصوره المتتاليات :

مستفع ل فاعلاتن

//o/o/ o/o///

المديد : والمعاقة فيه بين نون فاعلاتن وساكن السبب الاول لفاعلاتن اذ لا يمكن أن يحدث حذف فيهما لثلاث يكون التصور على النحو التالى الذى يأتى فيه التوالى المكروه .

/o//o/ o///

فاعلاتن فعلن

يبدو إذن من دور المعاقة أن الزحاف له ما يحكمه ، وليس حرية الشاعر فيه بمطلقه اذ هى منوطة بذوق العربية فى الصوغ وما اعتقد شاعرا ذا أذن مرهفة لاقطة يبعد فى موسيقاه عن ذوق الفصحى وجرسها .

(٢) توالى الاسباب :

حاكم آخر لمسألة الزحاف وسر من أسرارها فالذوق العربى يكره توالى الاسباب ولعل ما يفسر ذلك خصوص التغيير بهذه الاسباب ومن هنا كان الزحاف صورة يؤتى بها للتخلص من هذه الكراهية ، ومعنى ذلك أن الزحاف فى بعض صورته ضرورة لازمة .

والحدود التى تسمح بها موسيقية اللغة توالى سببين فقط أما توالى ثلاث أسباب فأكثر ففسىء غير مقبول . لقد أحس العروضيون ذلك أيضا من خلال حديثهم عما يسمى بالمراقبة وهى : « أن لا يزاحف السببان المجتمعان ولا يسلمان من الزحاف بل لابد من مزاحفة أحدهما وسلامة الآخر وذلك لا الضدين هما مزاحفة السببين جميعا فإذا امتنعا لزم مزاحفة أحدهما وسلامة الآخر ، فتجتمع المراقبة المعاقة فى أنه إذا حذف أحد الساكنين من السببين ثبت الآخر وجوبا ، وتفارقها أن المعاقة يجوز فيها اثباتهما معا والمراقبة يمتنع فيها ذلك . ويقع الفرق بينهما أيضا بأن المعاقة تكون بين السببين المتلاقيين كانا فى جزء واحد أو جزأين ، والمراقبة لا تكون إلا إذا كان السببان متجاورين فى جزء واحد »^(١) .

وتخص المراقبة بحرين : هما المضارع والمقتضب ومؤداهما كما قلنا الزحاف مزاحفة أحد السببين درءا لتوالى الاسباب فالمضارع تفعيلاته مفاعيلن فاع لا تر فى كل شطر لو ورد دون مزاحفة لكان على النحو التالى :

(١) الميور الغامرة ص ٩٣ - ٩٤ .

مفا عى لن فاع لاتن

o/o/ /o/ o/ o/ o//

ودرءاً لتوالى الأسباب يكون الزحف واجباً على هذا النحو الوارد فى البحر مفاعيل فاعلاتن . والمقتضب تفعيلاته مفعولات مستعلن (أى) .

o// o/ o/ /o/o/o/

ودرءاً لتوالى الأسباب فيه كان الزحف أيضاً واجباً ، ومن ثم تتحول مفعولات إلى مفعلات .

لقد أضحت ظاهرة توالى الأسباب سرا من أسرار المزاخفة ويتضح أمرها أكثر حين نعلم طغيان المزاخفة فى تفعيلة مفعولات فى المنسرح . فالصورة المثلى للمنسرح :

مستعلن	مفعولات	مستعلن
o//o/o/	/o/o/o/	o//o/o/

وهنا لحظْ لطغيان السبب فى تواليه ، ومن ثم فالتخفيف هنا واجب بزحف مفعولات غالباً والزام طى مستعلن ورائها أيضاً ليكون الورود على النحو التالى :

مستعلن	مفعلاتُ	مستعلن
o///o/	/o//o/	o//o/o/

وبذا تكسر حدة السبب الوارد فى الصورة المثلى .

ولعل اعتراضاً يقابلنا فيما ادعيناه من توالى الأسباب مؤداه أن الصور التى جئنا بها لا تجتمع فيها ثلاثة أسباب ، لأن الثالث فيها دائماً ليس مستقلاً بذاته

فهو جزء من وند مفروق وعلى هذا فالتوالى وارد فى سببين لا ثلاثة . وها اعتراض ينظر اليه فى حدود الوند وحده . لكننا فى حدود المتاليات كلها نغفل اعتبار الدنة . حقيقة أننا اعتبرنا للوند المفروق دنة خاصة به تفرقه عن الوند المجموع فهى (دَنْ دَ) فى مقابل (دَدَنْ) . هذا الادعاء لا ينفي القول بالتوالى لأن توالى النطق قبل أن يصل إلى تمام الوند المفروق كان يعطى الاحساس بثلاثية الأسباب وهذا ما رفضناه^(١) . وشبيه بذلك أيضاً توالى المتحركات حين أقول فاعلات فعلاتن فما كان لتوالى المتحركات أن يتم هنا قبل أن نصل إلى حدود الوند المجموع . فالتوالى حادث بربط قيمة الوند المجموع بالمتحركات التى قبله وذلك كالتوالى السابق الحادث مع الوند المفروق .

ويبقى نوعان من توالى الأسباب لهما قبولهما الخاص وأولهما وارد فيهما يسمى بركض الخيل أو فعلن فى المتدارك . وثانيهما خاص بما يسمى التشعيب والاول متروك لموضوع الانشاد والثانى لموضوع التردد الشطرى والقافوى .

توالى الأسباب غير مقبول ، وخصوص الزحاف بالأسباب يوحى بأن التنويع فى اطار السبب يحوى اثراء موسيقياً ، ومن ثم قبلت زحافات الخيل والطي والقبض والكف . وهى زحافات مقبولة فى بحورها . والتنويع الوارد فى اطار السبب أعطى الاحساس بشبات الوند ، ومن ثم كان الاحساس بقوة البحر مركزة فى الوند بينما كان التنويع قرين الأسباب ويحدث الزحاف دون الاخلال بالوقع الموسيقى لأننا نعيش باحساسنا مع كتلة ايقاعية كاملة هى البيت بل القصيدة ولأننا نعلم أن قوة الوند حاملة لذلك السبب ، ولأننا ندرك أن هناك ما يسمى السكنة تكون مقداراً مقارباً لما تصورنا حذفه . ولن يدفع دور

(١) بما يوحى بإمكان تصور أول الوند المفروق نطقاً من قبيل السبب قول صاحب العيون الغامزة عن الكشف « فالكشف ما حذفه متحرك وتده المفروق وسمى كشفاً لأن أول الوند المفروق لفظ السبب غير أن وقوع التاء بعده يمنع أن يكون سبباً فإذا حذفت التاء انكشف وصار لفظه لفظ السبب » العيون الغامزة ص ٨٣ .

السكته ما رفضناه من كراهية توالى الامثال لامكان أن يقول قائل ان السكته مع كل موطن حذف تنفى فكرة التالى . ورأى أنه لابد من الاحساس بأن السكته لها حدود ، فليس لتفعيله أو تفعيلتين أن يتحملا عددا من السكتات لا حصر له ؛ إذ لابد من حدود . وهذه الحدود وارده فيما قبل من زحاف لدى العروضين .

ويحق لنا الآن أن نعرض حديثا رائعا لحازم القرطاجنى يؤكد ما نراه من فكرة التالى . يتحدث حازم عن أوزان الشعر بين الجوده والقبح قائلا : « وأوزان الشعر منها سبط ومنها جعد ومنها لين ومنها شديد ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة وبين الشدة واللين وهى أحسنها والمسطبات هى التى تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء وأعنى بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر الا حركة . والمعتدلة هى التى تتلاقى فيها ثلاثة سواكن بين جزأين أو ساكنان فى جزء » (١) .

فالوزن الجعد عنده هو الذى تتوالى فيه أربعة أسباب $o/o/o/o$ أى الآتى على هذا النحو (تن تن تن) ومن ثم فهو يوجب فى هذه الصورة حذف بعض سواكنها لأن السواكن كما يقول « إذا توالى منها أربعة ليس بين كل ساكن منها وساكن الا حركة تأكد حذف الساكن الثالث وحسن الوزن بذلك حسنا كثيرا » (٢) ومعنى ذلك أن يتحول ($o/o/o/o$) إلى ($o//o/o$) أى تن تن تن .

ويعطى حازم قاعدة للايقاع بالغة الاهمية ، اذ يرى أن الكثير من « السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الاجحاف به اعتدل . وهم يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع

الحركات والسواكن اما بزيادة قليلة أو نقص ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملائمة أن تكون فوقه » (١) .

ونفهم من قوله التحليل قدر الامكان من قيم السبب الخفيف بشرط عدم الاجحاف ؛ ومعنى ذلك أن توارد الرجز على سبيل المثال على صورة مستفعلين مستفعلين مستفعلين فى الشطر يصل بالسواكن إلى تسعة بينما يصل بالحركات إلى اثنتى عشرة حركة . وتكون بذلك نسبة السواكن إلى التحركات أكثر من الثلث وكونها كما يرى حازم ثلثا أو أقل من الثلث أشد ملائمة لجعل الزحاف مستحسنا فى هذا البحر ؛ لأن خبن تفعيلاته أو طيها يعود بنا إلى هذه النسبة فالخبين يجعله ($o//o//o//o//o//o$) أى يجعل السواكن وارده بنسبة الثلث لقد أدى التقليل من نسبة السواكن هنا إلى درء توالى الأسباب الشئانية الكثيرة فى تفعيلة مستفعلين .

(٣) توالى التفعيلات :

إذا كانت كراهية توالى التحركات والأسباب السبب فى ورود الزحاف فان توالى التفعيلات سر من أسرار وجود العلة ، فالوحدة الايقاعية لبست الشعر وهى التفعيلة ليست مطلقة الزرود فان لها ما يحددها من الايقاع . فلم ترد أكثر من ثلاث مرات فى البحور المثلثة سباعية التفعيلة (فاعلاتن - مستفعلين - مفاعيلن - مفاعيلن - مفاعيلن) . ولم ترد أكثر من أربع مرات فى البحور المثلثة خماسية التفعيلة (فاعلن - فعولن) . ولعلنا ندرك أن هذا الحد المفترض فى الطول مرجعه أيضا كراهية توالى الوحدة الايقاعية تواليا كبيرا ؛ ومن أجل ذلك فان البحور المثلثة التى هى قرينة توالى تفعيلة بذاتها كثيرا ما يرد الجزء فيها والشطر والنهك كما هو حاصل فى الكامل والوافر والرجز والهزج والرملى ، ولأن التالى الكبير قد يكون مكروها فان التفعيلة الثالثة

(١) منهاج البلغاء ص ٢٦ .

(٢) السابق ص ٢٣٨ . مع ملاحظة أن رؤية عبد الصاحب المختار مرتبطة بتصور إسقاط شيء من الدنة .

السباعية أو الرابعة الخماسية تكون عرضة لتغيير ثابت لارم معروف بالعلّة ومن هنا يصل طول فاعلاتن فاعلا ومتفاعلتن متفا ومتفاعلتن مفاعى . الخ .
عما يدل على أن العلّة ليست عيبا وانما هي تخفيف جئ به لكسر حدة التوالى الموجودة فى البحور سواء أكانت هذه البحور متماثلة أم مركبة أم متجاوبة .
فالعلّة اذن قاطعة لحدة التوالى بجانب وظيفتها الموسيقية الواضحة فى خصوص الشطر والقافية .

وربما كان من أسرار ظاهرة الحَرَم هنا - وان كانت تخص البيت الأول - أنها كسر لنمطية التوالى الموجود فى التفعيلات خاصة أن الطويل وهو بحر مركب وصل بالتركيب إلى تردد فعولن ومفاعيلن مرتين وهذا أيضا حادث فى الوافر وان كان وروده فى الطويل أكثر .

يبقى لدينا اذن من المتاليات توالى السواكن وهو غير مسموح به لأن اللغة ترفضه فى ذوقها ومن ثم فى ايقاع شعرها ولم تقبله اللغة الا على مستوى الوقف ، ومن ثم لم يقبله الايقاع الشعرى الا فى القافية حيث ترد الوحدة تان أو تان^(١) .

وكى يكون التالى محكوم الايقاع فان صور البحور مزاحفة وغير مزاحفة ترد فيها الوحدات الصغرى محكومة بضابط ايقاعى هذه الوحدات هي :

(١) الوحدة (O/) تن ، واقصى تنال لها أن ترد مرتين فى ايقاع الشعر كما نجدتها فى مستعلن ومفاعيلن ومفعولات ومتفاعلتن ومفاعلتن .

(٢) الوحدة (O//) تنن ، وهي وحدة مقبولة التالى فى ايقاع الشعر وان كانت صورتها تحوى ثمطين : النمط الأول ورودها مستقلة قائمة بذاتها وفى هذه الحالة فان لها قدرة كبيرة على ضبط الايقاع فى البيت ، والنمط

الثانى مجيئها بدلا للوحدتين O/ O/ أو الوحدة الكبرى O/// حين تحول مستعلن إلى متعلن وتحول متفاعلتن إلى مفاعلتن .

(٣) الوحدة O/// تنن : وهي ذات ثمطين مختلفين فقد تكون نتاجا لجماع سببين : أحدهما ثقل والآخر خفيف // - O/ وهذه الوحدة قيمة ايقاعية تشكل بحرین من بحور الشعر العربى هما الوافر والكامل ، وقد تكون نتاجا لجزء من سبب حذف ساكنه ورتد مجموع كما فى حين فاعلاتن وفاعلتن ليصبحا فعلاتن فعولن وكما فى طى مستعلن لتصبح مستعلن وربما كان التالى فيها مكروها ولكن يدفع كراهيتها سكتة تتخلل هاتين الوحدتين ففى الوحدة الاولى تأتى السكتة بعد المتحرك الثانى وهذا ما يبين استقلال السبب الثقيل من الناحية الايقاعية ، وفى الوحدة الثانية تأتى السكتة بعد المتحرك الاول أى مكان الحرف المزاحف وهذا ما يفرق بين السكتة بعد المتحرك الاول أى مكان الحرف المزاحف وهذا ما يفرق بين الوحدتين وان كانت صورتها واحدة ويضاف فرق آخر . أن فى الوحدة الثانية (/ - O//) قيمة يعتمد عليها البحر فى ايقاعه وهي قيمة الورد على حين أن هذه القيمة فى الوحدة الاولى (// - O/) لا توجد لانه لا وتد بها .

(٤) الوحدة O//// تننن . وهي وحدة مكروهة فى إطار الشعر حتى لو فرضنا ما يخفف تنالها من سكات ولم تقبل هذه الوحدة إلا فى بحر واحد هو الرجز لا قيمة له من الناحية الايقاعية حين يرد على هذه الصورة متعلن متعلن متعلن حيث لم يستحب هذا الورد فى شعر ومن ثم كان جماع الطى والحين من باب القبح .

(٥) الوحدة (O/////) . وهي وحدة مرفوضة رفضا مطلقا ولا ورود لها فى شعر أبدا .

(١) هاتان الوحدتان لهما حديث خاص فيما يسمى بالتردد الشطرى والقانوى .

(٦) الوحدة (/ ٥ /) تن ت . وهى وحدة لها قيمة ايقاعية خاصة ، وفيستها لا تقف عندها وحدها إذ لابد من تجاور بعض القيم الأخرى لها ، وهذا ما يقوم به الزحاف من خلال قابلية هذه الوحدات أو عدم قابليتها له .

من خلال منظور التتالى الخاص بهذه الوحدات نستطيع أن ننظر أى بيت لنحكم على موسيقاه بالحسن أو القبح بالاتزان أو الخلل كما يبدو من عرض بعض النماذج التالية .

أ- صور من بحر الطويل :

(١) o/ o/ o// o/ o// o/o/o// o/o//

فعولن مفاعيلن فعو لن مفاعيلن

فيها سبعة أسباب يخفف أيقاعها مزاحفة أى منها ، ومن ثم حسن قبض فعولن . وفى أحيان نادره قبض مفاعيلن حشوا .

(٢) فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

/o// o// o// o//

وقبض التفعيلتين معا أقل ورودا من التصور السابق لأننا بذلك نحتاج إلى سكتات كثيرة تقوم مقام الحرف الذى روحف ومن المعلوم أن التفعيلة الأخير فى عروض الطويلة مقبوضة دائما إلا لو كان هناك تصريح .

(٣) /o// /o// /o// /o//

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

وقبض فعولن وكف مفاعيلن غير مستساغ لتوالى وحدتين o// o// كل وحدة منهما تحتاج إلى قيمة زمنية تحدها سكتتان مكان الحرف المزاحف .

فعولن مفاعل فعو لن

وهى الصورة الممتنعة بناء على قانون المعاقبة .

ب- صور من بحر البسيط :

(١) o// o/ o// o/ o/ o// o//

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وهى صورة مثلى يخفف إيقاعها بمزاحفة السبيين الخفيفين فيها وفى عروض البسيط القبض للتفعيلة الأخيرة واجب إلا إذا كان فى البيت تصريح .

(٢) o// o// o// o//

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

ووححدات هذه الصورة مقبولة .

(٣) o// o// o// o//

متعلن متعلن متعلن متعلن

وهذه صورة لا يمكن أن تكون صحيحة من الناحية الإيقاعية لتتالى متحركات أربعة .

(٢) o// o// o// o//

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

والتالى مقبول بين الوجدتين (o// o//) . وقد ورد مثل هذا التتالى

في الصورة الرابعة من الطويل وقد قلنا بنسفته فلماذا قبلناه هنا ورفضناه هناك ؟ يرجع ذلك إلى أن الوند المجموع هنا حاكم للوحدة إذ هو نهايتها ومن ثم فالاحساس به يوحى بالانقسام بين الوندتين ، أما هناك فالوند المجموع بداية وعلى ذلك فالوحدتان لصيقتان لوجود حركة بعد الوند .

ج- صورة من بحر الرمل :

(١) o/ o// o/ o/ o// o/ o/ o// o/

فا علا تن فا علا تن فا علا تن

وهي صورة مثلى يلزم فيها اعلال التفعيلة الأخيرة درءاً لتوالي التفعيلات .

(٢) o// o/ o// o/ o// o//

فعلا تن فعلا تن فعلا

لقد خبئت تفعيلات البحر وأصبح تواردتها مقبولا من الناحية الإيقاعية .

(٣) o// o/ o// o/ o// o//

فا علا ت فا علا تن فا علا

كفت فاعلات وأصبح التوارد أقل قبولا لسرود أوتاد ثلاثة متتالية في بحر يحكم إيقاعه توسط الوند .

(٤) o// o/ o// o/ o// o//

فعلا ت فا علا تن فا علا

وحكم هذه الصورة كالسابقة تماما .

(٥) o// o/ o// o/ o// o/

فا علا ت فعلا تن فا علا

وتلك صورة ممتعة لكف التفعيلة الأولى وخين الثانية كما رأينا في المعاقبة .

د- صور من بحر المنسوخ :

(١) o// o/ o// o/ o// o/

مستعلن مفعولات مستعلن

وهي صورة لم يحققها الإيقاع لأنها مكروهة رغم مثالياتها والكراهية مردها إلى توالي الأسباب ومن ثم كان التخفيف بالمزاحفة ، ولو وردت مفعولات كاملة في شعر فذلك أمر نادر الوجود^(١) .

(٢) o// o/ o// o/ o// o//

مستعلن مفعولات مستعلن

وهي صورة نادرة الإيقاع وندرتها آتية من حيث ورود التفعيلة الأخيرة غير مزاحفة فلم ترد كاملة إلا نادرا .

(٣) o// o/ o// o/ o// o//

مستعلن مفعولات مستعلن

(١) ما ورد من قول المتنبي حيث لم تراخف مفعولات : في قصيدته التي مطلعها : أحق عاف بدمعك

الهم وفيها يقول :

والعار يقى والجرح يلتئم ج ٣٣١ .

هم لاموالهم ولئن لهم

وقد وردت في القصيدة نفسها ثلاث مرات . وقد وردت مفعولات مست سرات في قصيدته : أهمل

نأى المليحة البخل ج ٢ ص ١٤٨ .

وهي الصورة السياقية المقبولة التي يأتى عليها المنسرح فالزحاف فيها حسن مقبول .

(٤) o// o/ o/ / o/ o// o/// o/

مستعلن معولات مستعلن

وهي أيضا مقبولة كالسابقة تماما وربما كان اختلاف نمطها عن السابقة راجعا إلى طغيان الوحدة (O//) على الوحدة (/o/) .

تلك صور لبعض السبحور أدركنا من خلالها أن للزحاف ضابطا بحكمه ، وأنه ليس أمرا اعتباطيا فقد ورد ايقاع الوحدات وتسايلها محققا للتوازن الذى يمثل فيه الزحاف أساسا من أسس الايقاع .

الفصل الثانى

السكتة

فالسكته عنده « جزء من الزمن الموسيقى أما الوقفة فلا . الوقفة في داخل الشطر نوع من التصرف في الإيقاع الشعري تتيح للشاعر التلاعب بالمقادير الشعرية بحيث يكون النصف الأول من المقدار مع مقدار سابق ونصفه الآخر مع مقدار لاحق وبذلك يحدث عند سامعه نوع من الانتظار والترقب يجب اتباعه عندما تأتى بقية المقدار بعد الوقفة »^(١) . ولا ينسى دكتور شكرى أن هناك وقفات أخرى منها وقفة نهاية الشطر ونهاية البيت ويرى أن الوقفة داخل الأبيات تساعد الشاعر على الخروج من رتبة الوزن بينما وقفة نهاية الشطر ونهاية البيت تزيد الرتبة وتبرر الإيقاع ؛ ومن هنا فإن الشاعر قد يلغيها مستخدما التدوير أو التضمين .

السكته التى عرضها جويار التى هى جزء من الزمن الموسيقى لديه تستطيع أن نحدد مكانها ونجعلها تكون لدينا قيمة إيقاعية سواء أكانت قدرا موسيقيا أو قيمة صوتية فذها شيء واحد لقيامهما بوظيفة واحدة هى تمايز الوحدة الإيقاعية وتعويض الزحاف ؛ من أجل ذلك أستطيع القول بأن السكته تؤدي دورا هاما بين التفعيلات ووحدات التفعيلات فهى أساس تمييز الوحدات المسماه بالسبب ثقيلًا كان أو خفيفا والوتد مجموعا كان أو مفروقا وهى التى تجعلنا نحس أن السبب الثقيل ذو كينونة مستقلة وليس جماع حركات متتالية ، وتجعلنا نرى فى الودد المفروق قيمة نغمية تفرقة عن الودد المجموع وتجعلنا أيضا نميز بين وحدتين متشابهتين فى الصورة مختلفتين فى الإيقاع فالوحدة O/// تكون جزءا من التفعيلة (مستعلن) المزاحفة وتكون جزءا من التفعيلة (متفاعلن) . وتأتى السكته هنا لتفريق بين الإيقاعين ففى تعلن من مستعلن تأتى السكته عقب المتحرك الأول وتكون تعريضا لمكان المزاحفة . وفى متفاعلن تأتى السكته عقب المتحرك الثانى لنميز السبب الثقيل فى هذه الوحدة ومن هنا فإن التالى فى هاتين الوحدتين يكون على النحو الآتى :

(١) موسيقى الشعر العربى .

فى مستعلن يكون رصدها هكذا مس X ت X علن وفى متفاعلن يكون الرصد مت X فا X علن .

هذه السكته هى التى جعلتنا نحس فرقا فى التفعيلتين فاعلاتن مستعلن حين يجمع وتدهما وحين يفرق لأننا نحس فى حالة الجمع أن السكتات الواردة ثلاث (مس X تف X علن) (فا X علا X تن) ونحس فى حالة الفرق أن السكتات أربع (مس X تف X ع X لن) (فا X ع X لا X تن) .

ولأن العرب ادركوا ميزة هذه السكته فى تمييز الوحدات الإيقاعية اختاروا لها من كلمات اللغة وحدات لغوية ذات طبيعة صوتية معينة تستطيع الاعراب والإبانة عن هذه القيمة وهى قيمة السكتات بين الوحدات ، حيث تحمل نهاية الوحدات الإيقاعية على مستوى التفعيلة أو على مستوى أجزائها فى المعظم قيمة صوتية توحى بالسكته ورحابتها ، فليست الألف أو الواو أو الياء أو السين أو النون وهى أصوات تحمل قيما انشادية ونغمية الا مؤذنا بأن التفعيلات لم ترد اعتباطا أو مصادفة ، فلم تكن الوحدات لو أخذت من أصوات أخرى ممثلة لمثل ما توحى به هذه الوحدات من إيقاع .

ان نطقنا لمستعلن أو فاعلاتن أو فعولن يعطى وضوح السكتات بين مقاطع هذه التفعيلات . بل أن اختيار النون نهاية للتفعيلة يعطى دليلا على قيمة التفعيلة فى إطار البيت والاحساس بها لأننا نعلم ما فى النون^(١) من دنة توحى بالطرب والترنم وقد وجدت دلائل لغوية لا حصر لها يستحب فيها فى نغم الشعر الاتيان بالنون كما فى إيقاع تنوين الترتم وكما فى جواز صرف الممنوع من الصرف فى عروض الشعر . فالتنوين - أو فالنون - إيهاء بالسكته وعدمه إيهاء بالاتصال . وعلينا أن نتصور رنة النون حين نقول تن .

(١) مما يؤكد اعتبار النون ذات غنة من الناحية الإيقاعية وكذلك حرف المد قول صاحب العيون الغامزة : « فليذا حذفت النون من الأول والياء من الثانى انقبض الصوت عن الغنة التى كانت موجودة مع النون ، وعن اللين الذى كان موجودا مع الياء » . العيون الغامزة ص ٨٣ .

كم منذبذبات صوتية توحى بها حيثذ ! ان الوقف بالنون يماثل دقة على العو
أو رنة على الكمان .

ان هذه الأصوات المختارة فى التفعيلات لتردها الكثير صلحت لأن تقبل
فى اطارها ما شئنا من ألفاظ اللغة وقد سبق القول بأن فاعلاتن نستطيع أن
نطلق عليها فاعلاتن (١) وفاعلاتن (٢) الخ وكل ذلك راجع إلى ما تدل عليه
هذه الأصوات التى هى مكان السكتات .

يحق لى اذن أن أقول ان اختيار التفعيلات على النحو الذى جاء به
العروضيون لدليل على ما توحى به من سكتات بل على ما تدل عليه من
إيقاع ، ولكن ما مقدار هذه السكتة ومداهما ؟ مقدارها ومداهما متروك للدور
الانشاد الذى يحددها فى اطار الإيقاع وانسجامه ومن البدهى أن هذه السكتة
حين يعرض زحاف فى مكانها فانها تكون أكبر مما كانت وذلك لقيامها بدور
التعويض عما حذف .

ولو أردنا معرفة قيمتها نجوزا لقلنا انها فى نهاية الوند تكون أطول من
نهاية السبب ، وأنها فى نهاية التفعيلة أطول من ورودها بين وحداتها ؛ ذلك
لأن الوند هو مركز الشغل فى التفعيلة ، ولأن نهاية التفعيلة تمثل السكتة التى
ينبنى عليها إيقاع البحر والاحساس به . ولنا أن نتصور التفعيلات غير مزاحفة
لندرك السكتات فى وحداتها . وسوف نجعل العلامة (X) الكبيرة علامة لسكتة
كبيرة أطول بنسب من العلامة (x) الصغيرة التى تدل على سكتة أقل من
السابقة .

مفاعيلن	مفاعي X لن X
فعولن	فعو X لن X
فاعلاتن	فا X علا X تن X
مستفاعلن	مت X فا X علن X
مفاعلتن	مفاعل X تن X
مفعولات	مف X عو X لا X ت X
فاع لا تن	فا X ع X لا X تن X
مستفع لن	مس X تف X ع X لن X

لقد أضحت السكتة مميزا للوحدات فهل تأتى حلا لمسألة الزحاف ؟ نعم
تقوم بهذا الدور وهذه السكتة لم تكن بعيدة عن تصور القدامى فقد أدركوها
وها هو ابن رشيق يعرض رأيا يوحى بها فى خلال حديثه عن ظاهرة الخزم
الذى يحدث دائما مع الوند المجموع حيث يعرض رأى من قال أن السكتة هنا
تحتل مع الوند المجموع ولا يسوغ الاتيان بها مع الوند المفروق ؛ لأن المفروق
لو أسقطوا حركته الأولى لبقى أوله ساكنا ولا يتبدأ بالسكن ، فيسقط أيضا ،
والسكتة لا تحتل عندهم الا حرفا واحدا ؛ هذا القول وان نسبته ابن رشيق إلى
قائل غيره الا أنه موافق له لتعليقه عليه بقوله ؛ وهذا اعتلال مليح جدا ^(١)
هذا القول يدل على اعتبار السكتة فى أذهان بعض علماء العربية ؛ ولذا فانه
ليس من الغريب أن نجد الإيقاع يفرض سكتات هى قيم موسيقية يمكن من
خلالها الحفاظ على القدر الذى سمح بحذفه ، وبذل تكتمل الوحدات ويصبح
الإيقاع محققا للتناسب والانسجام ، ومن ثم يصبح هذا التكميل مفسرا من
مفسرات ظاهرة الزحاف .

ولادراك أن السكتة تلعب دورا كبيرا في بيان الايقاع النغمي وفي مسألة الزحاف ، فقد استخدمها جويار بناء على طريقته حلا لهذه المسألة ، وقد قلنا إنه أضاف إلى تدوينه التفعيلي المبني على المقادير الموسيقية علامات هي دلالات على السكتات وفرق بين أنواعها فهناك سكتة مساوية لنصف زمن يرمز لها بالعلامة المقلوبة

∩ في التصور المقطعي . وبالعلامة ♩ في القدر الموسيقي ، وهناك سكتة مساوية لزمن كامل يرمز لها بالعلامتين ∩∩ في التصور المقطعي ، وبالعلامتين ♩ ♩ في القدر الموسيقي . فهل مثلت هذه السكتات تعويضا لما يسمى بالزحاف ؟ ذاك وارد فيما عرضناه سابقا ونحن نعرض جزءا من تفصيلاته وسكتاته التي جاء بها .

من عرضنا لفكر جويار تبين أن السكتة جزء من الزمن الموسيقي وأن التفعيلة لها أقدار موسيقية محددة فإذا ما حذف منها جزء دخل جزء منها في اطار هذا القدر الموسيقي محافظا عليه . وبالنظر إلى تفعيلات جويار وأقدارها نجد أن لديه سكتتين : سكتة ثابتة وهي التي تنتهي بها معظم التفعيلات عنده وسكتة غير ثابتة وهي التي تأتي تعويضا لمكان الزحاف . فالسكتة الشابتة موجودة في نهاية التفعيلات فاعلن وفعولن ومفاعيلن ومستفعلن ومفاعلتن ومتفاعلن . ورصد هذه التفعيلات على الأساس المقطعي وعلى الأقدار الموسيقية يبدو على النحو التالي :

فاعلن	س	س	∩
فا	ع	لن	سكتة نصف زمن
فعولن	س	س	∩
ف	عو	لن	سكتة نصف زمن

م	فا	ع	لن	س	∩
م	فا	ع	ل	تن	سكتة نصف زمن
م	ت	فا	ع	لن	سكتة نصف زمن

فإذا زوحت هذه التفعيلات جاءت سكتة أخرى مقدارها نصف زمن في الوسط ، وهي غير الثابتة فإذا كان في النهاية شكّل هو والسكتة النهائية رمنا كاملا كما يبدو من العرض التالي .

فَعْلَن : س ∩ س ∩ وبها سكتان الأولى مقدارها نصف زمن
فَع ∩ لَن ∩
تعويضا للزحاف ، والثانية مقدارها نصف زمن وهي لاتمام القدر الموسيقي للتفعيلة في اطار بيتها .

وكذلك فَعْلَن : ∩ ∩ ∩ وبها سكتان كالسابق مع
ف ∩ ع ∩ لَن ∩
اختلاف في مكان السكتة الأولى .

فعول : ∩ ∩ ∩ وبها سكتان نهائيتان الأولى للتعويض
ف عو ل ∩ ∩
والثانية للنهاية ويمثلان معا سكتة طويلة قيمتها زمن كامل وهذا يعني أن سكتة النهاية لها حدودها وأنها لا تغني عن سكتة التعويض .

مفاعیل : ومقاطعها ۱ - - - ۰ ۰ ۰
 ↓ ↓ ل فاعی م

للتعويض والأخيرة للنهاية .

مستعلن : ومقاطعها - $\cup \cap \cup$ س ا \cap . والسكتة الأولى
مس ت \downarrow ع لن \downarrow

للتعويض والأخيرة للنهاية .

تلك حدود للسككات عوضت ما يسمى بالخبث والكف والطفى . وبقيت صور أخرى لم تدخل السككة في مقابل الزحاف لدى جويار ؛ ومرد ذلك أن المقطع السابق للحذف يأخذ حيز القدر الذي للمحذوف وقد تأتى له ذلك بتحميله قوة ضغط ؛ وهذا يفسر دور النبر بجوار ما تؤديه السككات في تفسير الزحاف . ان تلك المبادلة الحاصلة بين الصورة الأساسية والصورة المزاحفة لها احكامها الثام لدى جويار كما بينا عند عرض قانونه في تعاقب الأرمته .

استطيع أن أضع احتمالا أمام قيم هذه السكتات حتى لا ينشأ اعتراض على ما يسمى بسكته الوحده وسكته التعويض ، والاعتراض حول كيفية التمييز بينهما ، وهنا أرى أن سكتات الاسباب الخفيفة تميل إلى الاسراع لقصر دورها الزمن فلذا ما زوحف السبب طالت سكتته وأصبح هذا الطول بديلا من بدائل ذلك المحذوف وبذا يكون التصور لتفعيله مثل مستفعلن دون زحاف هكذا مس
× تف × علن × فاذا خينت كانت صورتها م × تف × علن × .

هذا ما تؤديه السكنة وتبقى لدينا الوقفة وهى على نطحين كما قلنا وقفة
أدخل فى باب الإنشاد لأنها من احساس النشد وذوقه الموسيقى وتصرفه ووقفة
النهاية وهى ادخل فى باب الاتزان الشطرى والقافوى .

نخلص مما سبق أن السكتة بين الوحدات الایقاعية هي صورة من صور
اتزان الایقاع وتبرير الزخاف موسيقيا . أقول صورة ولا أعطيها أكثر من ذلك

لأن إيقاع بيت من الناحية الموسيقية تتداخل فيه عوامل كثيرة . وبقي أن نشير الآن إلى القيمة التي يؤديها الوند المجموع من الناحية الإيقاعية وكيف يحمل سكتة تفوق سكتة السبب إذا لم يزاحف وقد سبق أن دللنا على قوته وما يحمله من قيم ونسأل هل أدرك علماء العربية هذه القيمة فيه ؟ ففى مجال المقارنة بينه وبين السبب يقول صاحب العيون الغامرة مبينا أن أصول الإيقاع أربعة هى فعولن ومفاعلين ومفاعلتن وفاع لاتن مفروقة الوند ويرى أن سر جعل هذه الأربعة أصولا * لأن الأسباب لضعفها انما تعتمد على الأوتاد وما يكون معتمدا عليه حقيق بالتقدم ليعتمد ما بعده عليه . فكانت قضية البناء على هذا الأصل أن تكون أصل التفاعيل هى هذه الأجزاء الأربعة فقط لأنه لا شىء من الأجزاء مصدرا بوند غيرها ^(١) وفى قوله احساس بقوة الوند وقيمته واحساس بأن التفعيلة التى يتصدرها وتد هى أقوى من التفعيلة التى لا يتصدرها الوند ولعل ذلك كان موحيا لفایل حين رتب إيقاع البحور إلى قافز وهابط الخ بناء على ذلك التصور .

ومما يؤكد قوة الوند قول صاحب العيون الغامزة أيضا : قال الصفاقسى :
وعلته عندى ما يؤدى إليه دخوله فيه من بقاء الجزء على سبب خفيف ولا نظير
له . ولا يقال بل نظيره موجود وهو عروض المتقارب المحذوفة فان القطع
يجوز دخوله فيها فتبقى حيثئذ على متحرك وساكن لأننا نقول المتحرك والساكن
فيهما بقية وند وهو أقوى من السبب فافترقا .

قلت : الوجد أقوى من السبب لزيادة حروفه عليه فلماذا خرج عن صورة الوجد وانتقل إلى هيئة السبب زال ما به من الامتياز في القوة فلا نسلم أنه حيثز أقوى (٢) .

هذا حديث يبين قوة الوجد المجموع سواء أكان مفهوما من كلام الصفاقى

(١) الميون الغامزة ص ٢٨ .

(٦) الميون الغامرة ص ١١٠ .

أم من اعتراض الدماميني صاحب العيون الغامزة عليه ، وإذا كان للوتد
المجموع هذه القوة فلا جدال أن سكتته التي افترضناها تكون من الوضوح
الملائم لقوته ؛ ومن ثم يحمل الوتد سكتة واضحة كما يحمل نبرا يشكل
ايقاعه ، ولعل وضوح سكتته راجع إلى نبره الذي قلنا به فالعوامل تتضافر
دائما في تحقيق الايقاع .

الفصل الثالث

الإنشاء

من وسائل فهم الزخارف والعلّة أيضا انشاد الشعر ، وانشاد الشعر حقيقة تؤكدنا طبيعة هذا الفن وصورة المجتمع الذي نبست فيه ، فالشعر كان ينشد ويلقى ويتغنى به حتى صار من يكتب الشعر يقال عنه فلان يغنى وفى حديث لابن رشيّق ما يؤكد هذه الحقيقة يقول : « ويقولون فلان يتغنى بفلان أو فلانة ، اذا صنع فيها شعرا ، قال ذو الرمة :

أحب المكان القفز من أجل أننى يسه أنغنى باسمها غير معجم
وكذلك يقولون : حذابه ، اذا عمل فيه شعرا^(١) . ونحن نعلم أن الحداة نوع من الغناء .

الشعر العربى لم يكن فنا مكتوبا يقرأ ولا يسمع لأن أوضح شىء فيه موسيقاه ، ولا يتم تذوق موسيقى إلا اذا كان الالتقاء والاستماع أساسين فى تقبل هذا الفن . لقد كان الشاعر يكتب قصيدته وهو يتغنى بها فقد ذكر عن أبى الطيب أن متشرقا تشرف عليه وهو يصنع قصيدته التى أولها :

جللا كما بى فليك التبريح

وهو يشغى ويصنع ، فاذا توقف بعض التوقف رجع بالانشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها^(٢) ، ومن أجل ذلك كان الأصل فى الشعر كما يقول الأستاذ الشاعر على الجندى^(٣) أن يلغى القاء وإن شئت فقل : ينشد انشادا : لأنه غناء أو بسبب من الغناء . . وكما أن الشعر غناء كذلك الشاعر مغن أو شبيه بالمغنى ؛ وعلى هذا فالميزة الأساسية للشعر كانت فى القائه والترنم به . واذا حق للشعر أن يلغى وترنم به فإن الالتقاء أو قل الانشاد أساس فى إيقاعه . وليس الانشاد غناء والا لدخل فى الأقدار الموسيقية وهذا

(١) العمدة ج ٢ ص ٣١٣ .

(٢) السابق ج ١ ص ٢١١ - ٢١٢ .

(٣) الشعراء وانشاد الشعر ص ٢٢ بتصرف .

يعنى أن أصحاب الروايات القديمة كانوا يقصدون بالانشاد شيئا غير الغناء وليس بين أيدينا كما يقول الدكتور أنيس « أن الشعراء فى الجاهلية كانوا يتغنون بالشعر وانما تحدثنا الروايات دائما عن الانشاد وما فيه من قوة وحماس وأن الشاعر كان ينظم القصيدة ويضربها فينشدها فى الأسواق مفاخرًا أو مادحا ولم يكن الغناء من عمل الشاعر ولا مما ينتظر منه^(١) . وقد غير التدوين هذه القيمة حيث أصبح مع انتشار القراءة بين الناس عاملا من عوامل فقدان الشعر شيئا من جماله الموسيقى حيث فقد الاعتزاز بفن الانشاد اذ أصبحت الأشعار تروى مكتوبة لا منطوقة وشتان ما بين شعر ناطق وشعر صامت كما يقول الدكتور أنيس .

الانشاد اذن كان أمرا لازما لفن الشعر وإذا كان له هذا اللزوم فانه من الواجب أن يبحث عن دوره الذى يؤديه فى الإيقاع الموسيقى ، ونحن نقصد بالانشاد فى موضوعنا قراءة البيت قراءة فنية يتضح فيها الجانب الموسيقى بجانب اتضاح المعنى .

سوف نرى أن للانشاد دورا فى استحسان ما قبل من الزحاف والعلة ، وسوف ندرك أن المنشد له أن يوقع ما يستحسن فى اطار نظام البيت لا خروجا عليه فمن رغب فى المزاخفة زاحف ومن رغب عنها كان له ذلك . ولعل ما ذكره ابن جنى فى كتابه المتصف ما يوحى بذلك .

يقول ابن جنى تحت عنوان أصل يرجع اليه فى باب وزن الشعر : « وأما قول أبى عثمان فى قول الشاعر :

أبيت على معا رى فاخرات بهن ملوب كدم العباط

فهذا انشاد بعض العرب ، وهو غلط لأنه لو أنشد « معار فاخرات » لم

(١) موسيقى الشعر ص ١٦٢ .

يُنسب الشعر ، ونحن نشير بشدة شوقنا إلى استقراء أوجه الروايات ونسب طبائعهم مسكنا ، مخافة كسر الوزن ، وأما الجفأة الفصحاء فلا يسألون كسر البيت لاستنكارهم ريع الاعراب^(١) . وابن جنى يعلق على قوله مخافة كسر الوزن بأن المقصود به الزحاف . ويعلق ابن جنى على كلام أبى عثمان بما يؤكد قيمة الزحاف ودور المنشد قائلا : « وقوله وأما الجفأة الفصحاء فلا يسألون كسر البيت ، لاستنكارهم ريع الاعراب ! قد تحصل لنا منه أصل نرجع إليه فى باب وزن الشعر ، وذلك أنه اذا ورد بيت يحتمل أن يكون فيه زحاف ، وألا يكون ، الا أنه لا يوصل إلى ألا يكون فيه زحاف الا باحتمال مالا يجوز مثله الا فى ضرورة الشعر ، فالصواب أن يتشد مزاحفا ، ويترك ألا يكون فيه زحاف مخافة ريع الاعراب ، وألا يتجاوز فيه مالا يجوز مثله الا فى ضرورة شعر مثال ذلك قول الشاعر ، أنشدناه أبو على لقطرى بن فجاءة .

وضاربة خدا كريما على فتى أغر نجيب الأمهات كريم

هكذا أنشدناه أغر غير مصروف « ولو صرفه فقال : أغر نجيب الأمهات لكان أصح فى الوزن لأنه كان يكون وزنه فى العروض : « فعولن » (على التمام) ، وهو اذا قال : « أغر » فلم يصرفه دخله القبض فصار « فعول » . والوجه على ما ذكره أبو عثمان ألا يصرف ، لأن حملة على الزحاف أقيس من صرف مالا ينصرف وهو مذهب الجفأة الفصحاء من العرب كما قال أبو عثمان^(٢) .

من حديث أبى عثمان وابن جنى نرى أن المزاخفة أمر وارد فيما يمكن عدم مزاحفته ، وإن كان ذلك الأمر متروكا لمن يقبلها على أساس التضحية بقيمة نحوية ، أو يرفضها ابقاء على تلك القيم النحوية .

(١) المتصف ج٢ ص ٧٥ - ٧٦ .

(٢) المتصف ج٢ ص ٧٦ - ٧٧ .

وهذا الحديث يؤكد حرية المنشد فله أن يقول معارى ومعار وأغر وأغر .
وإذا كانت له هذه الامكانية ، فإن لنا أن نتصور كم من القيم الإنشادية كانت
سيلا لفهم كثير من الملاحظات ١ .

وهناك من الدلائل ما يؤكد دور الانشاد باعتباره وسيلة من وسائل فهم
الايقاع . هذه الدلائل تبدو فى عديد من الظواهر منها : ظاهرة التدوير فى
بيانها والحديث عنها .

البيت المدور هو ذلك البيت الذى يتقاسم شطراه كلمة واحدة بأن يكون
جزء هذه الكلمة فى الشطر الأول وجزؤها الثانى فى بداية الشطر الثانى وهذا
يدل على أن كمال وزن الشطر الأول يكون بجزء من كلمة ونماذج ذلك كثيرة
منها على سبيل المثال ما نجده فى قصيدة^(١) الفند الزمانى التى مطلعها :

صفحنا عن بنى ذهل
وقلنا القوم اخوان

حيث ترد فيها الأبيات التالية :

ولم يبق سوى العدوان دناهم كما دانوا
وبعض الحلم عند الجهل للذلة اذعان

فقد تقاسم الشطران كلمتى العدوان والجهل .

التدوير وارد فى موسيقى الشعر فما دوره الموسيقى الذى يفصح عنه
أو يوحى به ؟ يستحب فى هذا المجال أن نعرض حديثا للدكتور نازك الملائكة
حول هذه الظاهرة . تقول عنه : أن له « فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب
يلجأ اليه الشاعر . وذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدد ويطيل
نغماته »^(٢) . وتصل حديثها قائلة : « وإنما المحذور فى التدوير هو أن
العروضيين لم يتناولوه تناولاً ذوقياً بل كان كل ما صنعوه أنهم نصوا على جواز

(١) ديوان الحماسة ج ١ ص ٤ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ٩٢ .

وفروعه بين الأسطر دونما إشارة إلى مواضع التلى يسبح فيها .
يستطيعه .

والواقع أن كل شاعر مرهف الحساسة ممن مارس النظم السليم ونما سمعه
الشعرى لابد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفية تتحكم فى التدوير بحيث
يبدو فى مواضع ناشزا يؤذى السمع »^(٣) .

وتقول : « ولسوف نجد حين ندرس دواوين الشعر العربى الجيد أن
الشعراء كانوا بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير فى بعض المواضع ولو أن كتب
العروض لم تشر إلى ذلك على الإطلاق .

واذن فما هذه المواضع التى ينبغى للشاعر فيها أن يتحاشى التدوير ؟
ملاحظتى الشخصية أن التدوير يسوغ فى كل شطر تنتهى عروضه بسبب خفيف
مثل فعولن . . . غير أن التدوير يصبح ثقيلًا ومنفرًا فى البحور التى تنتهى
عروضها بوترد مثل فاعلن ومستفععلن ومتفاعلن . . . ويسبب هذا العسر نجد أن
الشعراء قلما يقعون فى تدوير البحر البسيط أو الطويل أو السريع أو الرجز أو
الكامل . نعم أن ورود بيت مدور فى بحر من هذه البحور فى قصيدة طويلة
لشاعر متمكن شيء غير مستحيل »^(٤) .

ونحاول أن نجد تبريرا آخر لوجوده قائله : « وإنما وجد التدوير لربط شطر
أول لم يتته المعنى فيه بشطر تال له . وهذا هو القانون فى كل تدوير »^(٥) .

حديث طويل عن التدوير ترى فيه نازك أن التدوير يسبغ على البيت غنائية
وموسيقية ، وأن وجوبه آت من خلال ربط شطر لم يتته المعنى فيه بشطرتال
له ، وترى أن التدوير ليس اضطرابا يلجأ اليه الشاعر ، وأن له ما يحكمه .

(١) السابق ٩٢ .

(٢) السابق ٩٢ - ٩٣ .

(٣) قضايا الشعر المعاصر ١٦١ .

ومن ملاحظاتها الشخصية وجدت أنه قرين التفعيلة التي تنتهى بسبب ؛ بينما يندر فى البحور التي تنتهى تفعيلاتها بوترد ، ومن هنا كانت ندرته فى البسيط ، والطويل والسريع والرجز والكامل . ولقد عللت وجوده بكثرة فى مجزوء الكامل بقصر البحر وهذا واضح من قولها .

« ولعل السبب الذوقى الذى يبرر وقوع التدوير فى مجزوء الكامل والرجز دون الكامل والرجز نفسيهما أن المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير »^(١) والدكتور نازك تضع هذا القول موضع الفرض لأنها تقول بعده ولعل للأمر تفسيراً آخر يفوتنى والله أعلم .

وقد حاولت وأنا أضع أمامى ديوان الحماسة لأبى تمام وديوان المتنبى أن أرصد هذه الظاهرة فوصلت إلى هذه الملاحظات .

الملاحظة الأولى : لاحظت ورود هذه الظاهرة بكثرة فى بعض البحور كالهزج ومجزوء الكامل والخفيف فمن ورودها فى الهزج ونحن نعلم أنه مجزوء فى استعماله ما جاء فى قصيدتى الفند الزمانى : بديوان الحماسة ، ومطلع الأولى :

صفحنا عن بنى ذهل^(٢)

ومطلع الثانية :

أيا طعنة ما شيخ كبير بفسن بال^(٣)

ومعلوم أن الهزج بجواز جزئه بحر مته بسبب خفيف ومن ثم فقد تحقق رأى نازك فيه .

(١) السابق ٩٥ .

(٢) ديوان الحماسة ص ٤ - ٥ ج ١ .

(٣) السابق ج ١ ص ١٤٩ .

ومن وروده فى مجزوء الكامل ما جاء فى قصيدة^(١) عمرو بن معدى كرب :

ليس الجمال بمشزر فاعلم وإن رديت بردا

حيث ورد التدوير سبع مرات من أبيات مجموعها سبعة عشر بيتا .

وأبضا من مقطوعة^(٢) فى الحماسة مطلعها :

ويا يؤسى للحرب التى وضعت أراهاط فاستراحوا

حيث ورد سبع مرات من خمسة عشر بيتا ، وفى مقطوعة المنخل الشكرى^(٣) :

إن كنت عاذلتى فسيرى نحو العراق ولا تحورى

فقد ورد التدوير إحدى عشرة مرة من اثنين وعشرين بيتا .

ومن ورود الظاهرة فى بحر الخفيف بكثرة ما رأيناه فى ديوان المتنبى وفى قصيدته التى مطلعها^(٤) :

كم قتيل كما قتلت شهيد

ورد التدوير عشرين مرة من مجموع أبيات عددها ستة وثلاثون بيتا . وفى قصيدته التى مطلعها^(٥) :

صلة الهجر وهجر الوصال فكسانى فى السقم نكس الهلال

ورد التدوير فى أربعة عشر بيتا من سبعة وثلاثين بيتا . وملاحظتنا فى

(١) ديوان الحماسة ج ١ ص ٤١ .

(٢) السابق ص ١٣٣ .

(٣) السابق ص ١٤٤ .

(٤) شرح ديوان المتنبى ج ١ ص ٢٠٣ .

(٥) السابق ج ٢ ص ١٣٧ .

ورود هذه الظاهرة مع الخفيف أنه كثيرا ما يصحبها في نهاية البيت التشعيب .
وقد وردت ظاهرة التدوير بكثرة أيضا في بحر المتقارب .

الملاحظة الثانية : لاحظت أيضا أن هذه الظاهرة ترد في بحر المنسرح على نحو ليس بالقليل فلقد وجدت في ديوان الحماسة في أبيات منها :

نستوقد النيل بالحضيض ونصطاد نفوسا بنت على الكرم^(١)

أكلما حاربت خزاعة تحدونى كائن لأمهم جمل^(٢)

من رأى يرمننا ويوم بنى التيم إذا التف صيقه بدمه

حتى تولت جموع حمير والفل سريعا يهوى الى أمه^(٣)

لا تحسبني محجلا سبط الساقين أبكى أن يطلع الجمل^(٤)

ووجدتها أيضا في ديوان المتنبي ومن أبياتها :

مرتميات بنا إلى ابن عبد الله غيطانها وقد فدها^(٥)

من طلب المجد فليكن كعلى يهب الألف وهو يتشم

والأمر وانتهى والسلاهب والبيض له والعبيد والحشم^(٦)

وان اعطاءه الصوارم والخيول وسر الرماح والعكر^(٧)

هذه بعض نماذج تؤكد وجود ظاهرة التدوير فى بحر المنسرح

(١) ديوان الحماسة ج١ ص ٣٨ .

(٢) ديوان الحماسة ج١ ص ٤٧ .

(٣) السابق ج١ ص ٩١ .

(٤) السابق ج١ ص ١٣٣ .

(٥) شرح ديوان المتنبي ج١ ص ١٩٩ .

(٦) السابق ج٢ ص ٢٣٢ - ٢٣٣ .

(٧) السابق ج١ ص ٣٠٩ .

بصورة ليست بالقليلة ومعلوم أن بحر المنسرح بحر تنتهى تفصيلته الأخيرة بوتد مجموع .

الملاحظة الثالثة : وردت هذه الظاهرة بصورة قليلة فى الطويل والسريع والبسيط وهى بحور تفعيلاتها النهائية تنتهى بوتد مجموع .

فمن تدوير الطويل هذه الأبيات :

وما غمرات الموت الا نزالك الكمى على لحم الكمى المقطر^(١)

ولا يحمد القوم الكرام أخاهم العتيد السلاح عنهم أن يمارسا^(٢)

وكم من جبال جبت تشهد أننى الجبال وبحر شاهد أننى البحر^(٣)

ومن تدوير البسيط قول المتنبي :

العارض الهتن ابن العارض الهتن ابن العارض الهتن^(٤)

ومن تدوير السريع قول الحماسى :

يالهف زبابة للحرث الصالح فالغانم فالأيب^(٥)

الملاحظة الرابعة : ورد التدوير فى الكامل التام غير قليل - ومنه ما جاء فى قصيدة المتنبي التى مطلعها :

أركائب الأحباب ان الأدمعا^(٦) . . .

(١) ديوان الحماسة ج١ ص ١١٤ .

(٢) السابق ج١ ص ١٦٠ .

(٣) شرح ديوان المتنبي ج١ ص ٣٥٥ .

(٤) شرح ديوان المتنبي ج٢ ص ٤٥٤ .

(٥) ديوان الحماسة ج١ ص ٣٤ .

(٦) شرح ديوان المتنبي ج١ ص ٤٢٤ .

ترك الصنائع كالقواطع بارقات والمعالى كالعوالى شرعا
 الحازم اليقظ الاغر العالم الفطن الالـد الاريحى الاروعا
 الكاتب اللبق الخطيب الواهب الندس الليب الهيرزى المصقعا
 ومنه من قصيدته التى مطلعها : لك يا منازل فى القلوب منازل^(١) هذه
 الأبيات :

حتى أبو الفضل ابن عبد الله رؤيته المنى وهى المقام الهائل
 للشمس فيه وللشحاب وللبحار وللأسود وللرياح شمائل
 ولديه ملعقيان والادب المقاد وملحياه ومللمات مناهل

وفى الديوان أبيات مدوره غير هذه .

علام تدل هذه الملاحظات أذن ؟

تدل على أن التدوير يقبل فى المجزوء من البحور فقد كثر فى مجزوء
 الكامل والهزج وكثر فى المقارب وهو بتفعيلاته الخماسية وما يحدث لها من
 زحاف أقرب إلى الجزء . وقد كثر التدوير فى بحر الخفيف ولم يأت قليلا فى
 الكامل التام وهو بحر ينتهى بوترد مجموع . وتفسير ذلك الوجود راجع إلى
 كون المجزوءات قصيرة الأشطر مما يجعل الاحتياج إلى الاستمرار النطقى أمرا
 مقبولا . فكان البيت كله شطر واحد ، كما أن قصر البحر والتعجيل بنهاية كل
 شطر قد يخلق أحيانا نوعا من الرتابة ينفيها التدوير .

هذا ما يتصل بالمجزوء من البحور وقد لاحظ فى غير المجزوء أمرا اتضح
 لى من خلال أبيات المتنبي وهو أن التدوير وسيلة انشادية حيث يستطيع الناطق
 أن يقسم البيت تقسيمات متوازنة داخل الوزن العام من خلال الوقفة الانشادية

التي لم نتحدث عنها فى الفصل السابق لأنها ألزم فى باب الانشاد . وما نحن
 بعض أبيات المتنبي السابقة لنرى كيف يمكن استخدام الوقفات فيها .
 ان المنشد حين يلقى الأبيات التالية ستأخذ وقفاته شكلا يبعد بها عن حدود
 الشطر ؛ ولذلك يتابع نقطة على النحو التالى :
 يقول المتنبي :

الحازم اليقظ الاغر العالم الفطن الالـد الاريحى الاروعا
 الكاتب اللبق الخطيب الواهب الندس الليب الهيرزى المصقعا
 فى البيتين السابقين ما يوحى بأنك تستطيع أن تقف حسب ارادتك فربما
 وقفت بعد وصفين :

الحازم اليقظ - الاغر العالم - الفطن الالـد - الاريحى الاروعا
 الكاتب اللبق - الخطيب الواهب - الندس الليب - الهيرزى المصقعا
 وربما وقفت بعد ثلاث كلمات :

الحازم اليقظ الاغر - العالم الفطن الالـد - الاريحى الاروعا
 الكاتب اللبق الخطيب - الواهب الندس الليب - الهيرزى المصقعا
 تستطيع أن تفعل ذلك وغيره دون أن تلتزم بشرط معين . وهذا احساس
 نلمسه من خلال تدويرك البيت وبذا يكون الانشاد وسيلة من وسائل الذوق
 الابقاعى وإن المنشد ليصل بيت المتنبي التالى كاملا حين ينطق :

ولديه ملعقيان والادب المقاد ومل حياة ومل ممات مناهل
 وكيف تكون وقفاته فى قوله :

ان وصل ذلك الوصف المكرر ثلاثا لا قرب إلى الذوق الموسيقى وأقرب إلى اثبات التوكيد الذي يريده الشاعر ١

للانشاد دور في تقبل ظاهرة التدرير . حقيقة أن وجود كلمة بين الشطرين أحدثت وصلا بينهما لكنه كان من الممكن حدوث وقفة في اطار هذه الكلمة تجعل حدود الشطرين واضحة لكنها تكون بذلك غير مستحبة لأن الانشاد لا يتقبلها إذ الوصل أقرب إلى الذوق الموسيقى .

إذا كان للانشاد هذا الدور ألا يحق له أن يكون وسيلة من وسائل فهم الزحاف ؟ بلى . وسوف نتأكد هذه الحقيقة حين نعرض ظواهر أخرى تدل عليه والظاهرة التالية هي ظاهرة الحَرَم .

لقد علمنا أن الحَرَم هو حذف أول الوند المجموع في أول بيت من القصيدة ، وأن خلافا دار حول البحر الذي وردت فيه هذه الظاهرة . والثابت أن بحرى الطويل والوافر هما صاحبا هذه الظاهرة ولقد وصل البعض بها إلى مجيئها في الكامل كما في قول الشاعر :

تناكلوا عن بطن مكة أنها كانت قديما لا يرام حريمها

فقوله تناكلوا وزنه مفاعلن وقد كان متفاعلن فحذف الحرف الأول منه . وربما جاءت في المنسرح كما في قول الشداخ :

قاتلوا القوم يا خزاع ولا يدخلكم في قتالهم فشل

فقاتل وزنها فاعلن وأصلها مستفعلن خبئت وخرمت ، وربما وردت الظاهرة أيضا في منهوك الرجز كما في قول حارثة بن بدر :

كربوا أو دولبوا أو حيث شتم فاذهبوا

فكربوا وزنها فاعلن وأصلها مستفعلن خبئت وخرمت . ولقد ورد في

بحور غير ذلك حسب أقوال بعض أهل العروض وكلها أقوال ضعيفة مردودة كما يرى صاحب العيون الغامزة الذي حدد الشروط التي يتحقق بها الحَرَم ، فيرى أن الحَرَم يكون نقصا في الجزء ، وأن الحرف الذي يحذف فيه حرف واحد ، وأنه أول في السطبة ، وأن الجزء الذي يكون فيه لا بد أن يكون وتدا مجموعا ، وأن ذلك الوند المجموع لا بد أن يكون أول البيت^(١) .

وإذا كانت هذه شروطه فهل هناك من تفسير له لدى أهل العروض يبرر وجوده في موسيقى الشعر ؟

لقد وردت له عدة تفسيرات ، منها ما ورد في كتاب العيون الغامزة من حديث الدماميني : « قال ابن برى : اختلفوا في مسوغ الحَرَم مع أنه يخرج به الشعر عن الوزن . قلت لو خرج عن الوزن لم يكن شعرا . ثم قال فذهب الأخفش ومن تابعه إلى أن ذلك من أجل أن بين كل بيتين سكتة فكان المحذوف يعادل السكتة »^(٢) .

وبدل ذلك على أن البعض ظن الحَرَم خروجا على الوزن ، لكن الأخفش وجد له ما يفسره من الناحية الإيقاعية . وهو وجود سكتة من كل بيتين تقوم بالتعادل والتعويض وقد رد البعض ذلك بأن السكتة لا تصلح عوضا حيث لا بد أن يتعرض حرف بحرف . ورفض ذلك لأن الحَرَم أول القصيدة حيث لا يوجد بيت قبله يوقف عليه . ويفسر الصفاقسي وجهة نظر الأخفش بأنه لم يقيد السكتة التي هي تعويض بالتقدم لأنه يرى أن آخر البيت من السكتة عوض مما حذف في أوله . ومعنى ما سبق أن الحَرَم له ما يبرره عند الأخفش وذلك من خلال ما تقوم به السكتة من محافظة على الإيقاع .

(١) العيون الغامزة ص ١١٣ - ١١٤ ، ١١٩ تصروف .

(٢) العيون الغامزة ص ١١٦ .

ويرى البعض أيضا أن وقوع الخرم أول البيت له مواد فيما يحدث في آخره من الترنم ، ويرد البعض هذا الرأي بوجود الخرم في بعض أبيات دون وجود ترنم أو مد في النهاية وذلك كما في قول الشاعر :

أدوا ما استعاروه كذاك العيش عارية^(١)

ونحن نلاحظ أن هذا الفرض السابق ؛ لأنه يدل على أن هناك مقابلا للحذف الأول يتركز في مد النهاية والترنم فيها كما كان المقابل سكتة في الفرض السابق .

من تفسيرات البعض أيضا أنه يرجع إلى عدم دراية الشاعر بوجوده فالشاعر يبدأ بيته لا يدرى وزنه وبعد ذلك يحس الوزن وهو رأى الزجاج الذى يرى في مسوغ دخول الخرم أول البيت مفتتح الوزن فينطق به الشاعر كيف اتفق ولا يشعر بمراده من الوزن الا بعد ذلك^(٢) . وهذا معناه أن الخرم غير مقصود وأنه من قبيل الخطأ . وهذا مالا أراه لأن الخطأ هنا إذا كان غير مقصود فلماذا وردت الظاهرة في بعض بحور ولم ترد في البحور الأخرى !

ويرى البعض^(٣) أن الخرم انما جاز في أشعار العرب لأن أحدهم يتكلم الكلام على أنه غير شعر ثم يرى فيه رأيا فيصرفه إلى الشعر في أى وجه شاء . وهو رأى أقرب إلى سابقة كما رأى ؛ لكن فيه جديدا وهو أن الخرم وسيلة من وسائل تصرف الشاعر حين الالتقاء فكان الشاعر وهو يلقي البيت يحس في القائه أنه داخل في اطار الوزن الذى يريده . ولم يك هذا متيسرا له لو لم ينطق بيته ، فقد كان من السهل عليه بعد ذلك أن يفتن إلى نقصه لو كان فيكلمه . فما الذى حدث !

(١) العيون الغامرة ١١٦ - ١١٧ - يتصرف .

(٢) السابق ص ١١٨ .

(٣) شرح ديوان المتنبي ج ١ ص ٣٤ .

أنتصور أنه أراد الايهام بادئا بيته بما يوحى أنه من بحر معين ثم عدل مسرعا عنه وهو مدرك لذلك ، وقد وجد في أبياته ما يحقق قيم التوازن فضغط على مكان المحذوف وسكت في نهاية البيت أو بعد بيتين . وقسم بيته بطريقة ايقاعية أبعدت عنه الرتابة حين عاد وقسمه تقسيم بحره . ولم يك له أن ينطق البيت دون التوقيع في القائه وذلك كما يتسنى لنا فهم موسيقى البيت ؛ ذلك أن انشادا سيجعلنا نحس أنه أمام بحر نخدعنا بدايته في أنه الكامل كما في قول المتنبي .

لا يحزن الله الأمير فأنسى لأخذ من حالاته بنصيب^(١)

الشطر الأول يوحى بيت من الكامل حيث يكون التقسيم على النحو التالى :

لايح زئل لاه الامى رفاننى وهو متفاعلن متفاعلن

لكن توقيع الشاعر المنشد يستطيع أن يزيل هذا التوهم مستخدما ما يراه من سكتات كي يكون الشطر على النحو التالى :

لايح × زئل لاهل × امير × فاننى وبذلك ندخل في اطار بحر الطويل .

معني ذلك أن هناك تنويعا نغما في الشطر الاول بين ايقاعيين موسيقيين للمنشد الحرية في أن يوقع ما يراه إن أراد التنويع وكسر الرتابة أنشد تفعيلاتة على أنها من بحر مخالف ثم يعدل بعد ذلك إلى بحره . وإن أراد ايجاد بحره حافظ على سكتاته التي تحدد بحره بدءا .

إن هذه الظاهرة قرينة الانشاد ووجودها بصورة غير قليلة في الشعر القديم حيث كان الانشاد الوميلة الاولى لعرض هذا الفن . والناظر لديوان الحماسة وغيره من دواوين يجد ن هذه الظاهرة قرينة بحر الطويل في المعظم الغالب .

(١) شرح ديوان المتنبي ج ١ ص ٣٤ .

لقد حاول بعض الرواة^(١) حين دونوا آيات هذه الظاهرة أن يكملوها بحرف العطف أول البيت وكان ذلك عجزا منهم عن تفهم الطبيعة الإيقاعية للانشاد الذي كان يحكم الشاعر حين نطقه هذه الآيات .

إذا كان الحزْم يدل على دور الانشاد فإن الظاهرة الأخرى المقابلة له تثبت ذلك أيضا وهي الحزْم وفيها نقول : أن الحزْم إذا كان نقصا في الحرف الأول للونء المجموع فإن الحزْم زيادة في أول البيت عن الوزن إذا سقطت لم يفقد المعنى كما قلنا . هذه الزيادة قد تكون حرفا أو حرفين وأقصى ما تصل إليه الزيادة أربعة أحرف كما في قول الشاعر :

أشد حيازيمك للموت فإن الموت لا قيكما
ولا تجزع من الموت إذا حل بسواديكما

فقد زاد في أول الوزن كلمة أشد كلها والبيت من الهزج .

ومما زيد فيه ثلاثة أحرف قول الشاعر :

لقد عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم امامهم للمنكرات وللعمائر

فقد زيدت لقد على الوزن والبيت من الطويل .

ومما زيد فيه حرفان قول الشاعر :

يا مطر بن خارجة بن مسلم اننى أجفى وتغلق دونى الابواب

فقد زاد (يا) والبيت من الكامل . ومما زيد فيه حرف قول الشاعر :

أقذى بعينك أم بالعين عوار أم أوحثت إذ خلت من أهلها الدار

فقد زيدت همزة الاستفهام والبيت من البسيط^(٢) .

وقد أورد أصحاب العمدة^(٣) . أن الحزْم جاء أول صدر البيت وعجزه كما في قول طرفة :

هل تذكرن اذ نقاتلكم أذ لا يضر معذما عدمه

فزاد في أول صدر البيت هل وراد في أول العجز اذ . ويحكم صاحب العمدة على ذلك الورود بالشذوذ .

الحزْم إذن زيادة على اطار البيت فما الحاكم لها ؟ لن تقبل هذه الزيادة إن صحت في رواياتها إلا على أساس أن بينها وبين الوزن الشعري مسكنة يدرجها المنشد . هذه المسكنة توحى بأن ما بعدها من الإيقاع غير موصول بما قبلها ، ولأنها زيادة فإن ترك المنشد لها أو آتيانها لها لا يخل بإيقاع الشعر ففي الآيات السابقة نحس أن هذه الزيادات لا تضير وزنا أو تخل بمعنى ذلك إذا استطاع المنشد أن ينغم آتيانها ويوقعها توقيعا يفيد الإحساس بالمعنى . فلو قال الشاعر :

حيازيمك للموت فإن الموت لا قيكما

بأن يضغظ على الكلمة الأولى ، لكان ذلك مقابلا لما ذكره من زيادة كلمة (أشد) التى نحس وجودها رغم حذفها وذلك بمراعاة المعنى النحوى حيث تكون حيازيم مفعولا لفعل محذوف دل عليه فيما يبدل النغمة . ولو قال :

عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم . بطريقة انشادية تفيد التوكيد لأغنت هذه الطريقة عما يريد من إثبات التوكيد بقوله لقد . ولو قال :

(١) راجع العمدة ج ١ ص ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ بتصرف .

(٢) السابق ج ١ ص ١٤٢ . بتصرف .

(١) عن قصة الشعر الجديد ص ٩٧ .

مطر بن خارقة بن مسلم اتنى دون يا ، لكان غياب حرف النداء أمرا طبيعيا لأن نغمة المنشد تقوم مقامه . ولو قال :

قذى بعينك أم بالعين عوار ، لكان فى تنغيم كلمة قذى دليل على أداة استفهام محذوفة . بل إن حذف أداة الاستفهام هل والظرف اذ تبرره النغمة فى قول الشاعر :

تذكرون اذ نقاتلكم لا يضر معدما عدمه

ويكون البيت معبرا تماما عن :

هل تذكرون اذ نقاتلكم اذ لا يضر معدما عدمه

استطيع القول بأن تلك الزيادة وسيلة انشادية أراد الشاعر اضافتها لايضاح المعنى وأن حذف هذه الزيادة أيضا يمكن أن يتم انشاديا مع مقابل تنغيمى ونحن لا نصدر حكما بالخطأ والصواب على ورود ظاهرة الخزم من خلال نماذجها ولكننا نرى أن المنشد له حرية التصرف فيما لا يخل بوزنه فقد روى أن أبا الحسن بن كيسان كان ينشد قول امرئ القيس :

كان ثيرا فى عرائن وبله فما بعد ذلك بالواو فيقول :

وكان ذرى رأس المجير غدوة

وكان السباع فيه غرقى عشية

معطوفا هكذا ، ليكون الكلام نثقا بعضه على بعض^(١) . فقد زاد المنشد واوا وهو فى انشاده لم يجعلها من حساب الوزن وكان المستمع بهذا الانشاد يحس حدود الوزن مفرقا بينه وبين هذه الزيادة وحول هذه الزيادة وتصور الانشاد فيها يقول حازم القرطاجنى : « فاما ما رام العروضيون إثباته فى متون

الأوزان من الزيادة التى يسمونها الخزم بالزاي فانهم غلطوا فى ذلك لأن العرب لم تكن تعد تلك الزيادات من متون الأوزان وانما كانوا يجعلونها توططات وتجهيدات ووصلا لانشاد البيوت وبناء عباراتها عليها ، وإن كانت متميزة فى التقدير والايراد عنها بأزمة قصيرة قد تخفى على السامع فيظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات وذلك غير ممكن أصلا ، فإن الأوزان مما يقوم به الشعر ويعد من جملة جوهرة^(٢) ، ويدل حديث حازم على أن زيادة الخزم من قبيل التصرف الانشادى وأنها بمنأى عن مقادير الوزن وأن بين الزيادة وبداية الوزن سكتة تميز الزيادة عن الوزن كما يلحق من قوله : « وإن كانت متميزة فى التقدير والايراد عنها بأزمة قصيرة قد تخفى على السامع ويظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات وهذا غير ممكن أصلا^(٣) » وما كانت هذه الزيادة لتخفى على مصغ إلى شعر أساس الأصغاء فيه الالتقاء وبيان أقدار الوزن . ولو فرضنا خفاء هذه الزيادة عليه فإن خفاء الوزن حيثئذ يكون أمرا واردا !

ويعرض حازم رأيا غاية فى الدقة والاحكام يفسر به كيف أن الزيادة لا تعد من قبيل الوزن وكيف أن النقص داخل الوزن - وهو رحاف - لا يخل بالقدر الموسيقى قائلا :

« والوزن هو أن تكون المقادير المقفاه تتساوى فى أزمة متساوية لاتفاقها فى عدد الحركات والسكنات والترتيب فما حذف من بعضها على بعض الوجه التى بينها أمكن أن يتوفر على ما بنى وأن يتلافى لتسكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به . فيعتدل المقادير بذلك فيكونان متوازيين .

والزيادة على المقدار المساوى لسائر المقادير ليس فيها حيلة يمكن معها تساوى المقدارين الزيد فيه والباقى على أصله . وانما ساغ ذلك فى السواكن

حيث كانت أقصر الحروف زمانا ، وكان لها أصل ترجع إليه في أبنية الأوزان ، فوجدت مقبولة في الأذواق لذلك ^(١) . نفهم من هذا النص أن الزحاف الوارد في البيت لا يحدث خلاا موسيقيا ويرجع ذلك إلى تعويض ذلك المحذوف بقدر زمني يوازنه وهذا يدل على أن للزحاف مبرره الموسيقى من خلال التعويض بالمقدار الزمني . ونفهم أن الزحاف مبرره الموسيقى من خلال التعويض بالمقدار الزمني . ونفهم أن الزحاف يأتي غالبا بحذف الساكن لأنه أقصر الحروف زمانا كما يتصور حازم ، ومن هنا كان تعويضه بقدر زمني أمرا مقبولا ، ونفهم أيضا أن انفصال زيادة الخزم عن الوزن راجع إلى عدم إمكان تعويضها بقدر زمني داخل الوزن لأنه يقول : والزيادة على المقدار المساوي لسائر المقادير ليس فيها حيلة يمكن معها تساوي المقدارين الزيد فيه والباقي على أصله .

يثبت لى بعد ذلك الحديث أن الخزم من قبيل التصرف الانشادي وأن الانشاد رغم اتيانه بها فهو محدد لها وفي تحديده لها تحديد لوزن البيت ، حيث تكون شبهة التداخل بين الزيادة والوزن غير موجودة . وهذا دليل من دلائل أن الانشاد ذو دور في إيراد كثير من الظواهر الشعرية واعتباره مفسرا لهذه الظواهر اعتبارا وارد غير مرفوض .

ظاهرة أخرى يمكن أن يكون للانشاد دور فيها وتخص زحافا معيناً يأتي في المتدارك حيث تخين فاعلن إلى فعلن وتضمير باسكان العين لتصبح فعلن . أن هذه الظاهرة توقعنا في كراهية حاولنا تفاديها وهي كراهية توالي الأسباب حيث يمكن ورود البحر على النحو التالي :

فعلن فعلن فعلن الخ

وهذه الظاهرة يستخدمها الشاعر دون أن يتنبه إليها وفي ذلك احساس

بسلامتها من الناحية الإيقاعية ، وقد وردت بعض تفسيرات لهذه الظاهرة فتقول نازك عنها : والظاهر أن الشاعر العربي كان يضيق بهذا المقطع في وزن الخبب فيعمد إلى التخفيف منه باسكان العين في فعلن بين الحين والحين وبذلك يتحول السبب الثقيل فعلمن إلى سبب خفيف ويزول العناء وذلك واضح في قصائد الخبب كلها ومنها قصيدة الحصري . . .

ينضو من مقلته سيفا وكان ناعسا يغمده

ان في هذا البيت أربع تفعيلات مخففة وأربعاً على الأصل وذلك يكبح جماع الحركة ويخفف منها . فضلا عن أنه يضيف تنويعا وتلوينا إلى تفعيلات البحر الرتيبة ^(٢) . لم تبرر نازك هنا توارد الأسباب وإنما بررت توارد التفعيلات الآتية على (فعلن) ؛ حيث كان التغيير عندها تلوينا وتنويعا . وتري نازك أن تحول السبب الثقيل إلى خفيف هو أساس عمد الشاعر إلى التخفيف ونحن لا نعتقد بوجود سبب ثقيل في موضوعنا لأن أساس التفعيلة هو فاعلن وحين حذف ثانيها الساكن وجد ما يعوضه من سكت الخ . فأصبح الحاصل في فعلن متحركا وتدا مجموعا ولا بد من تصور الحاصل على هذا النحو لئلا يصبح علينا أن نجيب عن تخفيف فاعلاتن وفاعلن في البحور الأخرى إذا حُبِيت وصارت فاعلاتن فعلن لماذا لم يسكن الثاني تخفيفا لثقل السبب المزعوم فتحول إلى فاعلاتن فعلن ! وحيث لم يحدث ذلك فإن مرد التخفيف في رأي راجع إلى كراهية توالي الأسباب التي رأيناها أساسا من أسس تحديد الإيقاع .

لم تكف نازك بتفسيرها لفعلن ساكنة العين وإنما رأت بجوار هذه الظاهرة إمكان ورود ظاهرة أخرى وهي تحويل فعلن إلى فاعل . . . والواقع أنها ظاهرة لا تقبل إيقاعيا وذلك لتوارد المتتالية الحركية المفروضة لأن الإيقاع يكون هكذا :

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ١١٠ .

فعلن فاعل فعلن أى 0/// //0/ 0/// ؛ حيث ترد فيه خمس حركات متوالية . ماذا تقول نازك عن هذه الظاهرة الواردة فى شعرها ؟ تقول : « ان فاعل قد تسربت إلى تفعيلاتى الخبيبة وأنا غافلة . وحين انتهيت من القصيدة كان نغمها يبدو لى من الصحة والانتثال الطبيعى بحيث لم انتبه إلى ما فيه من خروج عن تفعيلة الخبب »^(١) .

وقد حاولت نازك أن تجد مبررا لذلك القبول الموسيقى فوجدته فى مساواة الطويل بين فاعل وفعلن تقول فى ذلك الشأن : « والحق أن قليلا من التأمل فى التفعيلتين (فعلن) و (فاعل) لا بد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساويا تاما لأن طولهما واحد . وفى وسعنا التأكد من ذلك بأسلوب العروضين فاعل ن (- - -) فاعل ل (- - -) . فإن بين أيدينا هنا تفعيلتين يحتوى كل منهما على ثلاثة متحركات وساكن واحد وانما الفرق بينهما فى مواضع المتحركات والسكنات ويظهر ذلك واضحا حين تكتب التفعيلتين بلغة الموسيقى فعلن ٩٩٢ = ٩٩٢

ومعنى ذلك أن كلتا الوجدتين مكونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة وانما تقع الطويلة فى مطلع فاعل فى آخر فعلن . ومن الناحية الموسيقية يستوى عدد الأجزاء فى التفعيلتين فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء »^(٢) .

فى تبرير نازك هذا نظر كبير لانها من أجل أن تقبل فاعل فى اطار فعلن سوت تماما بين الوجدتين وهما منعزلتين على أساس من عدد المتحركات والسواكن أو عدد المقاطع الطويلة والقصيرة دون أن تراعى الترتيب ، وإذا سلم لنا ذلك فعلىنا أن نسوى ايقاعيا بين فاعلن وفعلون وأن نسوى بين

(١) السابق ص ١١١ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ١١٢ - ١١٣ .

مستعلن وكل التفعيلات الباعية لأنفاقها تماما فى عدد المقاطع . وهذا أمر لم يقل به قائل ! .

لم تعط نازك تفسيراً معقولاً لظاهرة فعلن فى الخبب ، وقد أدرك الدكتور النوبهى الفرق بين فعلن وفاعل ووجد تبريرا لهذا التصرف ؛ ففى حديثه عن ارتباط بحر الخبب أكثر من غيره من البحور بالايقاع النبوى يقول : « وذلك لكون تفعيلته فعلن أقصر التفاعيل التقليدية زمنا فهى تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل وليس بين التفاعيل الأخرى ما يبلغ هذا القصر الزمنى فإذا دخلها الاضمار . . . تكونت من مقطعين كلاهما طويل فلم يعد فيها مجال يكفى لاقامة الايقاع على أساس طول المقاطع وقصرها واضطرت إلى اللجوء إلى توزيع النبر لتحقيق ايقاع شعري فليس هنا ايقاع يمكن أن يتحقق فى مقاطع متتالية كلها طويل تن تن تن الخ الا اذا ضغطت على بعضها وأخلت بعضها من الضغط »^(١) .

وهذا معناه أن الظاهرة مقبولة موسيقيا على أساس من التنوع النبوى ؛ أى أن النبر هو الأساس فى تقبل هذا الزحاف وهذا صواب فما ضابط الابقاع أو ضابط التوزيع النبوى هنا ؟ فى رأى أنه راجع الى انشاد البيت والقائه . إن قارئنا ليت مزاحف تواردت أسبابه على النحر تن تن تن لا بد أنه محرك لبعض سواكن البيت انشاديا دون أن يعي أو لا بد أنه موجد سكتة بين بعض هذه التنتات أو ضاغط على تنه فيها ومخفف لضغطه على تنه أخرى مما يزيل توالى الأسباب المكروه . لقد أضحي هذا الابقاع واردا فيما نسمعه فى بعض أغانيها المصرية التى نحس أن التلوين الموسيقى فيها وترديد المطرب لها موحيا بسلامتها . نموذج ذلك حين نسمع الأغنية تقول :

(١) قضية الشعر الجديد ص ٣٢٤ .

فلكى تتم وحدة البيت ايقاعيا يلزم اشباع الهاء من كلمة إنه ليصبح التقطيع هكذا :

فلما	رأيت أن	نهوغي	رمت
فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعلن

ومن هنا كان اشباع الهاء مطلباً ضرورياً للإيقاع لسلامة الوجد المجموع .
ومحقق هذا المطلب هو الانشاد . وحين يقول الشاعر من الرجز :

وصار ما فى جلده فى الرجل فلم يضرنا معه فقد الاجدل^(١)

فان اشباع الهاء فى (جلده) أمر مطلوب للحفاظ على الوجد المجموع ليصبح التقطيع هكذا :

وصار ما (متفعّلن) فى جلد هـ (مستفعّلن) فى الرجل (مستفعّلن)
وما كان يمكن ترك الهاء دون اشباع والا لأصبح الإيقاع على هذا النحو :

وصار	ما	فى	جل	ده	فى الرجل
/ 5 / /	5 /	5 /	5 /	//	5 / / 5 / 5 /

وهنا تضع حدود وحدة ايقاعية هـى مستفعّلن معلوم أنها أساس هذا البحر .

واذا كان الاشباع الآتى عن طريق الانشاد ضرورة فيما سبق من نماذج فان النماذج التالية تثبت أن الانشاد يمكن أن يلعب دوراً فى اكمال ما نقص عن طريق الزحاف . فاذا حدث اشباع للحرف المتحرك لم يعد هناك نقص . ولكن ما حاجتنا إلى الاشباع ولدينا نماذج يأتى فيها غير مستحب فليس كل كلمة قابلة لأن يشبع مكانها الحرف طواعية . ان نماذج الاشباع تعتمد فى رأى على تطويل

الحركة القصيرة تطويلاً يصل بها إلى القرب من الحركة الطويلة ولاشك ان الحركة تحمل أقداراً زمنية أكبر من كونها قصيرة وطويلة فقط . واذا كان الزحاف مقبولا من الناحية الإيقاعية فما الداعى إلى الاشباع الحاصل عن طريق الانشاد لآتمام ما نقص ؟ وجوابنا أنه اذا كانت المسألة داخلية فى اطار التعويض فان قدراً من التطويل يصبح محققاً للتوازن . ففى بحر الطويل نرى المقطع الثالث من الشطر يطرد جعله قصيراً أى أن التفعيلة فعولن تصبح فعول ؛ وهنا نرى المنشد دون أن يشعر ينشد فعول باطالة المقطع الثانى ليعوض عن بعض النقص فى المقطع الثالث . وهكذا يتحدد زمن النطق بالتفعيلتين فعولن وفعول ؛ وتلك مسألة عفوية غير مقصودة كما يقول الدكتور أنيس عنها : « على أن هناك عملية لا شعورية يقوم بها المرء حين انشاد الشعر يسميها المحدثون عملية التعويض وذلك بأن المقطع المتوسط اذا أصبح قصيراً عوض المنشد عن مثل هذا النقص على تفاهته باطالة مقطع آخر مجاور له ليتحدد زمن النطق بجميع الاشطر فى القصيدة »^(٢) . فالاشباع اذن مسألة لا شعورية وقد أحسست بها فعلاً وأنا أقطع بعض أبيات من الطويل لطلاب كلية دار العلوم فكنت اسمع منهم اطالة للنموذج اللغوى المقابل للتفعيلة . والنماذج الآتية نعرضها لنثبت من خلالها أن اشباع الحركة محقق لقدر من التوازن الإيقاعى . والملاحظ لدينا أن المنشد حين الاشباع يمكن أن يقف به فى حدود مستويات ثلاثة . الحذف الكامل ، والتطويل القليل ، والاثنيان بما يقابل المحذوف تماماً . وما أراه من اشباع انما يخص بعض المراحفات وهى تلك التى تكون بالنقص كزحافات الطى والخبن والكف والقبض الخ .

فمن الأبيات التى ورد فيها زحاف الكف والتى يمكن تعويضه الأبيات التالية^(٣) :

(١) موسيقى الشعر ص ١٦٠ .

(٢) ديوان الحماسة ج ١ ص ٥ .

ولم يبق سوى العدوان دناهم كما دانوا

وبعض الحلم عند الجهل للذلة اذعان

وفى الشر نجاة حين لا ينجيك احسان

فمفاعيلن فى البيت الأول قد كفت وأصبحت ولم يبق مفاعيل وهنا يمكن أن يقف الانشاد ، ويمكن أن يكون هناك طول للحركة على القاف . هذا الطول نسبى حيث يمكن الاشباع والاتيان بفتحة طويلة فتقول : ولم يبقا ، ومن ثم يتوارى الكف . وفى قولنا أيضا فى البيت الثانى (للذلة) يمكن الوقوف بفتحة قصيرة هى فتحة اللام الثانية ويمكن تطويلها كى يتفنى الزحاف - ومثل ذلك واقع فى كلمة (الشر) فى البيت الثالث .

ومن الايات التى ورد فيها زحاف الخين وأمكن تعويضه بالانشاد السيتان التاليان :

قوم اذا الشر ابدى ناجذيه لهم طاروا الى زرافات ووحدا^(١)

ما اهتز منه على عضو ليتره الا اتقاء بترسل من تجلده^(٢)

فيمكن اشباع الهاء فى (اليه) بالبيت الأول فيتفنى زحاف الخين . ومثل ذلك حاصل فى اشباع الهاء فى كلمتى (منه) و (اتقاء) فى البيت الثانى .

ومما ورد فيه زحاف القبض ما جاء من آيات الطويل :

يهون على أن تـرد جراحها عيون الأواشى اذا حمدت بلاءها^(٣)

(١) ديوان الحماسة ج١ ص ٣ .

(٢) شرح ديوان التتلى ج١ ص ٣٠٢ .

(٣) ديوان الحماسة ج١ ص ٢٤ .

وما رايت الى كسب منه

وكم قاتل لى اسل عنها بغيرها وذلك من قول الوشاة عجيب^(١)

فزحاف القبض السوارى فى الآيات السابقة يمكن اتمامه انشاديا بالاشباع وهو أقرب إلى أن يكون مطلبا أساسيا فيما يخص تفعيله مفاعيلن اذا لم تكرر عروضاً أو ضرباً .

ومن هنا فظاهرة مفاعيلن أقرب إلى أن يحل زحافها عن طريق الانشاد فالكلمات (على أن) فى البيت الأول ، و (عليه أى) فى الثانى ، و (لى اسل) فى الثالث تحقق وحدة لحقها زحاف القبض فصارت مفاعيلن ، وقبض مفاعيلن فى حشو الطويل ليس فى حسن قبض فعولن فيه لذا فإن للانشاد أن يقوم باكمال هذا النقص فى مفاعيلن درءا لعدم الاستحسان وتفاديا لتوالى أوتاد فى هذا الموطن ليست بالحسنة ، ومن هنا يصير بالتقطيع :

{ يهون عليا أن ترد } بدلا من { يهون على أن ترد }

{ فعول مفاعيلن فعول } { فعول مفاعيلن فعول }

و { ندمت عليها أى ي ساع } بدلا من { ندمت على هى أى ي ساع }

{ فعولن مفاعيلن فعول } { فعول مفاعيلن فعول }

و { وكم قاتل لى اسل عنها } بدلا من { وكم قاتل لى اسل عنها }

{ فعول مفاعيلن فعولن } { فعول مفاعيلن فعولن }

مع حساب أن الانشاد لكى يكمل الزحف فى الصورة الأخيرة وقع فيما يسمى بضرورة شعرية هى قطع همزة الوصل فى الفعل (اس) .

(١) السابق ج١ ص ٤٩ .

(٢) ديوان مجنون ليلى ص ٥٦ .

ما سبق يدل على أن الانشاد عن طريق الاشباع يمكن أن يصبح امكاناً من امكانات تفادى الزحاف وقبوله ، ولا يمكن أن يكون الانشاد فيما يتصل بالاشباع الا خاضعاً لما يستتبعه النطق ، ومن هنا كثر اشباع الهاء لكونها نهاية كلمة فمدك لحركة في النهاية أولى من مدك لحركة وسط الكلمة ؛ لأنك حيثما تحيل الكلمة إلى صورة غير معهودة في نطق اللغة . ولا بد للانشاد مع ذلك أن يكون خاضعاً لنظام الشعر ذاته . إن بيتاً^(١) من الطويل مثل :

إذا المرء لم يندس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل

يمكن اشباع الهاء فيه نظرياً في قولنا يرتديه لكي تتحول التفعيلة إلى فعولن غير مقبوضة . لكننا نحس أن القبض لازم كما تقول به ظاهرة الاعتماد في الشعر ، والاعتماد لا يطلق الا على قبض فعولن في الطويل إذا كان قبل الضرب المحذوف . وعلى سلامة نونة قبل الضرب الأثر في المتقارب الثانية المحذوفة إذا دخلها القطع^(٢) . وعلى هذا فإن زحف فعولن هو الأساس ولا يرد اشباع هنا لأن قبض فعولن قبل ضرب محذوف أمر لازم ليصبح التوالى فعولن مفاعى كما ورد في البيت السابق .

فكل	رداءير	تديه	جميلو
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعى

فإذا أنشدنا وأشبعنا وأكملنا الزحاف لقلنا :

فكل	رداءير	تديهى	جميلو	ومفاعى هذه هى
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعى	

فعولن وبها تتوارد وحدتان من نوع فعولن مما يذهب بالسمة الإيقاعية لبحر الطويل .

لهذا نقول أن الانشاد ليس حرية مطلقة للشاعر . ولكنه أماكنه إيقاعية يسرى بها المنشد في حدود الانسجام مما لا يترك خللاً في قوانين الإيقاع الموسيقى .

لقد ركزنا على الانشاد وأظهرناه عن طريق اشباع الحركة . ونحن ندرك أن تلك وسيلة واحدة من وسائل ركزنا عليها لوضوحها ؛ إذ وسائل الانشاد كثيرة فقد تكون ضغطاً على مقطع من المقاطع . وقد تكون وقفة إيقاعية تحقق نوعاً من الانسجام . وربما توهمنا أن للمنشد حرية الوقوف كيفما شاء . وهذا باطل ؛ لأن الوزن ضابط ، ولأن الإيقاع نظام فلا بد لوقفاته أيضاً من اتزان لا يذهب بهذا النظام . فحين يقول الشاعر :

لو كان في الألف منا واحد فدعوا من فارس خالهم إيه يعنوننا^(١)

فإن الوقفات الإيقاعية الممكنة والتي تسير مع تدفق البيت ومعناه .

لو كان في الألف منا واحد X فدعوا من فارس X خالهم إيه يعنوننا

مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن

وحين يقول :

ولى ألف وجه قد عرفت طريقه ولكن بلا قلب إلى أين أذهب^(٢)

فإن الوقفات الممكنة هى :

(١) ديوان الحماسة ج ١ ص ٢٣ .

(٢) ديوان مجنون ليلي ص ٤٥ .

(١) ديوان الحماسة ج ١ ص ٢٣ .

(٢) ديوان الغامزة ص ١٣١ . بتصرف .

ولى ألف وجه X قد عرفت طريقه ولكن بلا قلب إلى أين أذهب
 فعولن مفاعي لن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
 وحين يقول :

ولقد بكيت على الشباب ولتى مسودة ولما وجهى رونق^(١)
 فإن من الممكن أن تكون الوقفات على هذا النحو :

ولقد بكيت على الشباب X ولتى مسودة X ولما وجهى رونق
 متفاعلن متفاعلن م متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وإذا لاحظنا الوقفات الموجودة هنا . فأننا واجدون أن أكثرها احتمالا ،
 وأقربها إلى طبيعة البيت الذى يراعى فيه عند الالتقاء المعنى - هي تلك الوقفات
 التى تكون نهاية التفعيلة تماما ، فقولنا (قدعوا من فارس) و (ولكن بلا قلب)
 و (لتى مسودة) نهاية تفعيلات وهى وقفات تتفق تماما مع تدفق المعنى
 والتعبير .

الانشاد أذن ضرورة فى بعض الأحيان حين تتم به الوحدات الأساسية
 للإيقاع ، وضرورة أيضا إذا كان يدرأ كراهية من كراهيات الإيقاع . وهو
 تصرف إذا أراد الشاعر أن ينوع من قيم زخافاته ؛ فإذا ورد بيت مزاحف بعدة
 مزاحفات حسنة فإن تعويضا انشاديا يمكن أن يقلل من عدد هذه المزاحفات ،
 حيث وسائل التويض متعددة . ألا يحق بعد هذا كله أن نجعله مسوغا من
 مسوغات ورود الزخاف وسرا من أسراره ؟ ذاك احتمال أحسبه قرين
 الصواب .

الفصل الرابع

الحديث عن القافية في موسيقى الشعر حديث لازم لفهم الإيقاع الشعري فالنهاية التي يختم بها البيت لها دور أساسي في تشكيل الإيقاع الشعري ؛ من أجل ذلك فإن ظواهر الإيقاع ترتبط بها في الفهم والتفسير ؛ ولكنى يكون حديثنا مؤكدا لهذه الحقيقة يلزمنا أن نحدد تعريف القافية كما يراها العروضيون وكما نريد في موضوعنا . لقد جرت عادة أكثر العروضيين بأن يذكروا علم القوافي بعد علم العروض لأنه كالرديف له وبينهما شدة اتصال واشتباك ، لكن قال بعضهم إن علم القوافي علم جليل لا يصلح أن يجعل علاوة على علم العروض حتى قال ابن جني : علم القوافي وإن كان متصلا بالعروض وكالجزء منه لكنه أدق والطف من علم العروض والناظر فيه محتاج إلى مهارة في علم التصريف والاشتقاق واللغة والإعراب^(١) . وصاحب العيون الغامرة يعلق على ذلك كله فالنظر فيه متأخر عن النظر في العروض ضرورة أن القافية إنما ينظر فيها من حيث هي منتهى بيت الشعر ، فلما لم يتحقق الذي هي آخره شعرا لم يتأت النظر فيها ، فلا جرم ، جعلوا الكلام عليها متأخرا عن الكلام فيه^(٢) . وأرى في تحليل صاحب العيون الغامرة تركيزا على جانب التحليل والدرس لأن النظر إلى القافية لا يمكن أن يكون مستقلا عن الوزن الذي بدأنا به وكانت نهاية إيقاعه القافية ؛ فحاكم الإيقاع جماعهما معا . وإذا كان البيت لا يكتمل إيقاعه إلا بالقافية فكيف يكون الفصم الحاد بينهما في التسمية ؟ أليس معا موسيقى الشعر العربي !

وحول التعريفات الواردة للقافية نجد اختلافا كبيرا حول تحديدها ، فقد قيل أنها الكلمة الأخيرة في البيت . وهذا قول الأخفش^(٣) . وقيل إنها حرف الروي أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وهذا تعريف

(١) العيون الغامرة ص ٢٣٧ .

(٢) السابق ٢٣٧ .

(٣) العيون الغامرة ص ٢٣٧ .

قال به ثعلب ولم يأخذ به علماء العروض بعده ، ولكنه لا يزال المفهوم الشائع للقافية ولقد جاءت معظم الدواوين القديمة مرتبة أبوابا على حسب حروف الروى . وهى التى تسمى قافية عند ثعلب^(١) . وذهب الخليل والجرمى إلى أنها عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول^(٢) . ومنهم من قال : « البيت كله هو القافية لأنك لا تبني بيتا على أنه من الطويل ، ثم تخرج منه إلى البسيط ولا إلى غيره من الأوزان . ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها وذلك اتساع ومجار »^(٣) .

هذه تعريفات عدة للقافية ، فمن جعلها الكلمة الأخيرة أو حرف الروى أو جماع آخر ساكنين فى البيت . . الخ فانه يحاول بيان حكمها الإيقاعى ويدرك دورها فى موسيقى الشعر . ومن جعلها البيت كله أو القصيدة كلها فانه لا يأخذ منها الا اصطلاحها اللغوى من قفا يقفو ولذا قال بأنها البيت أو القصيدة كلها . ونحن مع الدكتور أنيس فى قوله بأن القافية ليست الا عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة وتكررها بهذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية . فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الأذان فى فترات زمنية منتظمة . ونحن يقول الدكتور أنيس بأنها عدة أصوات تتكرر فان قوله يعود بنا إلى تأكيد رأى الخليل عن القافية فى أنها آخر ساكنين فى البيت وما بينهما والمتحرك الذى قبل الساكن الأول منهما لان هذا التحديد سوف يدخل معه كل الحروف التى سنها جزءا أساسيا فى موسيقى القافية ، لذلك فنحن نرى غير ما رآه الدكتور أنيس فى بقية قوله : ومن الواجب ألا تحدد القافية فى أطول صورها وانما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن

تكون منه . فمن السهل أن تقول أن القافية لا يصح أن تقل عن عدد كذا من الأصوات التى تتردد فى أواخر الأبيات وليس من السهل أن تزعم أن عدد كذا من الأصوات التى تتردد فى أواخر الأبيات وليس من السهل أن تزعم أن عدد أصواتها لا يزيد على قدر معين لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ودون تكلف أو تعسف لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية . وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل^(١) .

لا نوافق الدكتور أنيس فى الوقوف بالقافية إلى أقل عدد من الأصوات لأن الأصوات التى حددها الخليل لها ذات مطلب موسيقى لو اختلف صوت فمن المرجح أن يختل الإيقاع حيثئذ . كما أنه لا يجوز لنا أن نتصور أنها عدد مطلق من الأصوات لأن القافية حاكم البيت ومنظم لإيقاعه . ولعل ذلك التنظيم يقف بها عند حدود معينة من الأصوات .

لقد أنصب تركيز القافية على نهاية البيت وهذا لا ينفى أن هناك شبه نهاية وهى العروض التى تمثل مع الضرب نظاما إيقاعيا يعطى الملحح الأساسى لموسيقى الشعر العربى . فهذه النهاية المسماة بالعروض لها اعتبارها وهذا ظاهر من تحديد صور البحر على أساسها حيث يقال : عروضه كذا وضربه كذا . ونحن نسميها شبه نهاية لامكان الوصل بين الشطرين ، فلماذا لم يهتم بها العروضيون فى الدرس اهتمامهم بالضرب ؟ ربما يرجع ذلك إلى أن القيمة الوحيدة لهذه النهاية هى التزام الكم بها حيث يصبح ترديده متساوياً على مستوى القصيدة ، على حين أن النهاية الأخيرة (القافية) تمثل عددا من القيم الموسيقية والصوتية التى تؤسس إيقاع البيت بشطريه معا . وسوف يظهر ذلك حين الحديث عن القافية وحروفها . ولكن يصبح التمايز بين النهايتين موجودا نسبيًا تردد الشطر الأول بالتردد الشطرى ونسبيًا تردد الشطر الثانى بالتردد القافوى .

(١) موسيقى الشعر العربى ص ٨٩ بتصرف .

(٢) العيون الغامضة ص ٢٣٨ .

(٣) العملة ج ١ ص ٥٤ .

فما الحروف التي تتكون منها القافية وما الطبيعة الصوتية التي تمثل هذه الحروف ؟

حروف القافية هي الروى والوصل والخروج والردف والتأسيس - فالروى هو الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب اليه فيقال قصيدته رائية أو دالية ويلزم في آخر كل بيت منها ولا بد لكل شعر قل أو أكثر من روى نحو قوله :

لحولة أطلال ببرقة نهمد

فالدال هي الروى والقصيدة كذلك دالية^(١) . ولكن هل كل حروف اللغة تصلح أن تكون روى ؟ يقول صاحب العيون الفائزة نقلا عن ابن جني : قال ابن جني وأحوط ما يقال في حروف الروى أن حروف المعجم تكون روى الا الألف والياء والسواو الزائدة في أواخر الكلم غير مبنيات فيها بناء الأصول ، نحو ألف « الجرعا » وياء « الأيامى » ، وواو « الخيامو » والا هائي التانيث والاضمار إذا تحرك ما قبلها ، نحو طلحه وضربه وكذا الهاء التي تبين بها الحركة نحو ارمه واغز وبيعة وله وكذلك التثوين اللاحق بآخر الكلم للصرف كان أو لغيره ، نحو زيد أو صه وغاق ويومئذ^(٢) والهمزة المعدلة من ألف التانيث في الوقف لا تكون روى البتة كقولك : هذه حبلا في حبل^(٣) .

فما الذي يلاحظ على حرف الروى مما سبق ؟

يلاحظ أنه حرف لازم ثابت في كل قصيدة من قصائد الشعر العربي . وأن

(١) حول تحليل تسميته روى : يقول صاحب الكافي : وسمى روى لأن أصل روى في كلامهم للجمع والاتصال والغم ومنه الرواء الحبل الذي يُشد على الاحمال والتاع ليعصمها ، وكذلك هذا الحرف الروى ينضم ويجمع اليه جميع حروف البيت فلذلك سمي روى . راجع الكافي من ١٤٩ - ١٥٠ بتصرف .

(٢) العيون الفائزة من ٢٤١ .

(٣) الكافي من ١٥٠ .

هذا الحرف لا يكون مدا رائدا على أصل الكلمة ، ولا هاء تانيث أو هاء اضمار حرك ما قبلها . ولا هاء وقف لبيان الحركة . ولا تنوين لاحقا لا و آخر الكلم للصرف كان أو لغيره . ولا همزة مبدلة من الألف حين الوقف في حبلا من حبل^(١) . ومؤدى ما سبق أن حرف الروى أقرب إلى أن ينسب إلى الصوامت من الحروف اللهم إلا إذا كانت الصوائت جزءا أساسيا من بنية الكلمة . هذا التقسيم بين الصوائت بأن تصلح روى مرة ولا تصلح مرة أخرى يوحى بفرق صوتي بينهما . وهذا خطأ لأن ما يؤديه حرف المد من ايقاع وهو جزء من بنية الكلمة يؤديه وهو رائد عليها ؛ لأن العبرة بالقيمة الصوتية وأحسبهما في التصورين واحدة فلماذا يكون التفريق ؟ أراه راجعا إلى نوع من التفنن اللغوي والمقدرة الفنية اللذين يلتزم بهما الشاعر في اختيار ايقاعه فليست القيمة الشعرية قيمة موسيقية فحسب فهناك قيم اختبار الكلمات والالفاظ ، ونحن مع ذلك لن نجد كثيرا روى يرد صائتا في مكان الحرف الصامت ودواوين الشعر كلها خير مصداق لهذا القول . حرف الروى حرف صامت اللهم الا ألف المد ، والحروف الصامتة تختلف قيمها في الورد روى لقصائد الشعر . وهذا يدل على أن معظم حروف الهجاء يمكن أن تقع روى ولكنها تختلف في نسبة الشيوع . والواجب أن تكون نسبة الشيوع راجعة إلى استحسان موسيقى ، يقول الدكتور أنيس في ذلك : ونحن حين نستعرض الشعر العربي قديمه وحديثه نلاحظ أن معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع روى ولكنها تختلف في نسبة شيوعها ، فوقع الراء روى كثيرا شائع في الشعر العربي في حين أن وقوع الطاء قليل أو نادر^(٢) . ويواصل الدكتور أنيس بحثه في تقسيم حروف الهجاء بين الكثرة والندرة حين مجيئها روى قائلا : ويمكن أن تقسم حروف الهجاء التي تقع روى إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي :

(١) موسيقى الشعر من ٢٤٧ .

أ- حروف نجحى رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي :

الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال - السين - العين .

ب- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : القاف - الكاف - الهمزة - الحاء - الغاء الياء - الجيم .

ج- حروف قليلة الشيوع الضاد - الطاء - الهاء - التاء - الصاد - الثاء .

د- حروف نادرة في مجيئها رويًا الذال - الغين - الحاء - الشين - الزاي - الظاء - الواو^(١) .

وقد حاولت أن أرصد روى القصائد في ديوان المتنبي . فوجدت أن قصائده خللت من روى الصاد والثاء والحاء والطاء والظاء والغين . كما لم يرد فيها روى للواو والياء الصامتتين ، ورأينا وجود الذال والزاي والشين والضاد نادرا وكل هذه الأصوات موضوعه في باب الندرة في بحث الدكتور أنيس . فهل ترجع الندرة إلى فرق في الوضوح السمعى والقيمة الموسيقية لكل مجموعة ؟ هل أصبح الجرس الموسيقى لكل لفظ أساس كثرته أو ندرته ؟

للدكتور أنيس رأى في ذلك حيث يقول : « ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة . فالذال مثلا نجحى في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير ، بل ربما قل عن الغين والفاء ومع هذا فمجيء الدال رويًا يزيد كثيرا عن مجيء كل من الغين والفاء وليست تتطلب الزاي جهدا عقليا يبرز ندرة ورودها رويًا^(٢) .

العلة اذن موجودة في كلمات اللغة التي تأتي كثرتها وقلتها حسب نهايتها بأصوات معينة وحسب ما توحى به هذه الكلمات من غنى في الدلالة الشاعرية ، والايحاء الفنى . وما سبق يعطينا لمحا بأن الموسقة الكاملة ليست في خصوص الروى وحده ، والا لكان الحاكم فيه طبيعة هذا الصوت من ناحية جرسه ، وإنما الموسيقية تكمن في تلك المتحركات التي تحوطة ، والتي تخلق من صمته ايقاعا . هذه الموسيقية الموجودة في هذه الصوائت التي تجاوره وتحوطة هي التي جعلت العروضيين^(٣) في عدم جعل الروى وحدة قافية وإنما جاوروه بحروف أخرى أدخل في طبيعة الايقاع لأن الحروف الأخرى داخله في باب الصوائت أى حروف المد تلك التي تحمل درجة عالية في قوة وضوحها السمعى . فالى بقية حروف القافية .

الوصل : يقول صاحب الكافي : « والوصل يكون بأربعة أحرف وهي الألف والواو والياء سواكن يتبعن ما قبلهن ، يعنى حروف الروى ، فإذا كان مضموما كان ما بعدها الواو ، وإذا كان مكسورا كان ما بعدها الياء وإذا كان مفتوحا كان ما بعدها الألف ، والهاء ساكنة ومتحركة . وسمى الوصل وصلا لأنه وصل حركة حرف الروى ، وهذه الحركات إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين^(٤) .

ومعنى ذلك أن الوصل هو تلك الحروف التي رفضناها من قبل أن تكون رويًا . ونحن نرى أنه إذا كنا نقبل الوصل إشباعا لحركة الروى فإن ذلك موكل عندنا بإشباع الحركة فقط أما مجيء الهاء وصلا فلا صلة لذلك بالإشباع إذ تختلف طبيعتها عن طبيعة المد اللهم إلا إذا اعتبرنا الهاء في هذا المكان دون إشباعها أى الاتيان بالخروج مجرد وقفة . وهنا لا فرق بين كونها للضمير أو للتأنيث أو للسكت حيث الوظيفة التي تؤدي هي السكت والوقف عند النهاية .

(١) أقصد أصحاب التحليل المعروف الذى قال به الخليل .

(٢) الكافي ص ١٥١ .

(١) موسيقى الشعر ص ٢٤٨ .

(٢) موسيقى الشعر ص ٢٤٨ .

فما الذى ذهب بهم إلى اعتبار الهاء وصلا مع أنها ليست اشباعا لحركة ؟ لعل ذلك راجع إلى الالتزام السابق فى أن يكون الروى يحتاج فى اختياره إلى اعمال وتفكير وتفنن وما أسهل حيثئذ أن تكون كلمات اللغة متتهية بهاء ضميرا كانت أو تانيثا أو سكنا ؛ ومن هنا أصبحت فى سهولتها وشيوعها كاشباع حركة الروى بحرف المد . مثل ذلك البحث يغفل الطبيعة الصوتية والموسيقية فى ايراد هذه الحروف وصلا فلا شك أن هناك فرقا بين حروف المد وهذه الهاء ؛ هذا الفرق هو الذى جعل العروضيون يخصصون القافية بحرف آخر قريين هذه الهاء يسمى الخروج حيث يكون عن طريق اشباع حركة الهاء بحرف مد وكأننا عدنا مع الهاء إلى المد مرة أخرى ليقام على وضوحه السمعى الايقاع الموسيقى . ويسمى العروضيون الحركة التى للهاء والتى تصل بنا إلى الخروج النفاذ فهما اذن شئ واحد فلم يك ممكنا ذلك الخروج دون حركة النفاذ هذه .

ان خصوص الهاء بما يسمى خروجا دليل على أنها لا توضع فى قرين واحد مع حروف الوصل الأخرى وقد يقال أنها قد ترد ساكنة فلا خروج لها وهنا نرى أنها جزء من الوقفة والسكنة النهائية التى تلحق ختام البيت . وقد يعترض أيضا : اذا لم تك وصلا فلماذا التزام الحرف الذى قبلها روى ؟ وجواب ذلك راجع إلى اعتماد الشعراء فى رويهم على قدر من الفنية والتخير كما قلنا فالوصل والخروج حرفان جاءا وراء الروى وهما حروف القافية وهناك حروف أخرى تسبق الروى وهى :

الردف : وهو حرف مد ولين أو حرف لين قبل الروى وليس بينه وبين الروى حائل فقد يكون ألفا كقول الشاعر :
الاعم صباحا أيها الطلل البالى

وقد يكون ياء كقول الشاعر :
وقد يكون واوا كقوله :
طحاك قلب فى الحسان طروب^(١)

(١) راجع العيون الغامرة ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

ولأن المقصود بالردف استخدام حرف المد كوسيلة ايقاعية فقد أمكنت المبادلة والمعاقبة بين الواو والياء فى القصيدة الواحدة كما فى قول الشاعر :

طحاك قلب فى الحسان طروب بُعِدَ الشباب عصر حان مشيب
تكلمنى ليلى وقد شط وليها وعادت عواد بيننا وخطوب

فقد بادلت الواو والياء فى القصيدة الواحدة وهذا يعطى دليلا مؤداه : أن القيمة ليست فى خصوص الواو أو الياء وإنما فى الطبيعة الصوتية لأى منهما وهما متفتتان معا فى هذه الطبيعة ، يتؤكد ذلك أن الألف إذا جاءت ردفا التزمت ولم تحدث بينها وبين الواو والياء مبادله وذلك للخلاف الصوتى أو كما يقول صاحب العيون الغامرة ولا تعاقبها الألف لبعدها منهما بكثرة مظهرها^(١) .

فالمر فى عدم المبادلة راجع إلى أن الألف من الناحية الصوتية أطول من الواو والياء ومن هنا لم تحدث المبادلة .

من الردف أيضا استخدام الواو والياء حرفي لين كما فى الكلمات :
الصوت والموت والسوط والبيت والبين . وفيهما يجوز أيضا التعاقب كقول الشاعر :

كنت إذا ما جتته من غيب يشم رأسى ويشم ثوبى

وهذا مبرر آخر للتساوب بين الواو والياء لاشتراكهما فى طبيعة صوتية واحدة . فقد وردا حرف مد ووردا حرف لين ، وقد وجد المحدثون من علماء الأصوات وجوه شبه بين الضمة والكسرة فى طريقة تكون كل منهما وسمى كل منهما صوتا ضيقا ، وذلك لضيق مجرى الهواء معهما . وكذلك ما تفرع عنهما من واو المد وياء المد لأنهما متشابهان فى طريقة تكونهما . فالسامع قد يخطئ

(١) العيون الغامرة ص ٢٥٣ .

فى سماع واو المد وتطرق أذنه كما لو أنها ياء مد . والطفل فى مراحل نمو لغته قد يقلب الفتحة كسرة . أو قد يقلب واو المد ياء مد . فالطبيعة الصوتية بين كل من الحركتين هى التى ربما تبرر تناوب احدهما مكان الأخرى^(١) .

وحين ترد الواو والياء الليتين ردفاً فإن طبيعتهما الصوتية تكون أقرب إلى طبيعة المد ؛ لأن الضغط على مقطعهما يحدث سكتة تقوم مقام المد ومن ثم صلحتا ردفاً لأن الاحساس باتفاق يكاد يكون موجوداً بين قولنا بيت beet فى العامية المصرية وبيت bayt فى الفصحى ؛ وعلى هذا فإن تصور الردف من قبيل الحركات والمد لا ينفيه مجيء الواو والياء الليتين ومن هنا كان المد فى الردف محدثاً وضوحاً سمعياً ، وهو أمر مطلوب إيقاعياً .

يبقى حرف آخر من حروف القافية وهو التأسيس . ولا يكون « الا بالالف قبل حرف الروى بحرف نحو قوله :

خليلى عوجا من صدور الرواحل
بوعساء حزوى فابكيا فى المنارل

والف التأسيس تكون من جملة الكلمة التى الروى منها ، فإن كانت الألف من كلمة والروى من كلمة أخرى ليس بمضمّر ولا من جملة اسم مضمّر لم يكن تأسيساً كقول عترة :

الشامى عرضى ولم أشتها
والناذرين إذا لم القهما دمي

فالالف فى « لم القهما » . ليس بتأسيس لأنه من كلمة والروى من كلمة أخرى والروى ليس بمضمّر ولا من جملة اسم مضمّر . . فإن كان الروى اسماً مضمّراً أو من جملة اسم مضمّر جاز أن تكون الألف المنفصلة تأسيساً وغير تأسيس^(٢) .

ومسمى الألف تأسيساً كما يقول صاحب الكافى لأن الألف ههنا للمحافظة عليها كأنها أس للقافية^(١) .

الف المد إذا تلزم إذا كان بينها وبين الروى حرف وكانت الف التأسيس والروى فى كلمة واحدة أو كانت الألف نهاية كلمة وكان الروى جزءاً من ضمير بعدها أو ضميراً . فإذا لم تكن الألف كذلك لم يصلح التزامها . فما سر ذلك ؟

يقول صاحب العيون الغامزة : « وانما امتنع أن تكون الألف تأسيساً إذا لم يكن فى الكلمة الثانية اضممار ، وجاز الأمران مع رجحان كونها تأسيساً إذا كان فيها اضممار لأن بُعد الألف عن آخر القافية قاض بعدم التزامها لولا ما فيها من فضل المد المقصود عندهم اظهار الاعتناء به ، فإذا انضم إلى البعد الانفصال قوى المانع وضعف الموجب فلم تجعل تأسيساً حيثئذ . أما إذا كان فيها اضممار فشدة احتياج المضمّر لما قبله يعارض الانفصال »^(٢) .

إن ذلك التحديد لالف التأسيس قد يقلل من القيمة الصوتية لحرف المد فى القافية ، إذ كيف يكون هناك فرق بين ألف المد إذا جاءت فى مكان ثابت قبل حرف الروى سواء اشتركت معه فى كلمة أولاً ؟ لا يقبل ذلك التفسير إلا إذا كان ورودهما فى كلمة واحدة يعطى من ناحية الإنشاد سرعة فى الأداء الصوتى تخالف ورودهما منفصلتين ، حيث تكون هناك سكتة بعد الألف ليبدأ بعدها ما فيه حرف الروى - تلك السكتة لا تأتى إذا كان الروى ضميراً أو جزءاً من ضمير لأن الضمير حيثئذ على تصور الاتصال .

بقى حرف من حروف القافية هو الدخيل لا أساس له إلا فى كونه وارداً بين التأسيس والروى ؛ ومن هنا سمي دخيلاً لأنه لولا وجوده لكان التأسيس ردفاً ، ولصلح حيثئذ أن يأتى فى مكانه حرف المد الواو والياء .

(١) السابق ١٥٥ .

(٢) العيون الغامزة ص ٢٥٩ .

(١) موسيقى الشعر ص ٢٦٦ بتصرف .

(٢) الكافى ١٥٤ .

انتهت حروف القافية وباتتهاؤها ندر ك أن بها حرفا ضامتا واحدا هو الروى
وندر ك أن التأسيس والردف والوصل والخروج حروف ضائعة عدا الهاء التي
أضحى اعتبارها وصلا أمرا غير مقبول . ومعنى ذلك أن هذه الحروف تشكل
أساسا كبيرا فى الإيقاع الموسيقى لأبيات القصيدة ، لأنها بما لها من طواعية
ووضوح مسمى يمكن أن تكون مقابلا وتعريضا لما يمكن أن يحدث من رجاح
لتفعيلات البيت ، ولأن الوحدة الأخيرة هى الصورة للقافية فإن علينا بعد
عرض حروف القافية أن نرصد الوحدات الأخيرة الممكنة فى إطار القافية ،
وهنا تتمثل فى القافية كل الوحدات الإيقاعية ، فقد تكون نهاية القافية الوحدة
(تن) السبب الخفيف . وقد تكون الوحدة تن التند المجموع ، أو تن تن وهى
المسماة فاصلة صغرى . وذلك واضح فى البحور التى تنتهى تفعيلاتها بهذه
الأجزاء . لكن تطورا يصيب هذه الوحدات فى النهاية ، فينشأ عنها فى القافية
الوحدتان التاليتان وهما تان / ٥٥ وتنان // ٥٥ ، وهما وحدتان تخصصان
القافية . وقد يأتيان فى العروض حين التصريح ، أى حين مساواة نهاية الشطر
الأول بالشطر الثانى فى أول بيت من القصيدة . هاتان الوحدتان يأتيان فيما
يسمى التذليل والترفيل والتسيبغ لدى العروضيين حيث التذليل عندهم زيادة
حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع فى آخر الجزء ، ويدخل مجزوء الكامل
والبسيط حيث تتحول متفاعلا ومستفعلا إلى متفاعلا « مستفعلا » والترفيل
زيادة سبب على ما آخره وتد مجموع ويدخل الكامل فقط . وفيه تتحول
متفاعلا إلى متفاعلاتن ونموذجه قول الشاعر :

فاعلم وأن رُدِّيت بردا^(١)

ليس الجمال بمشزر

ونماذج التذليل من البسيط :

قد جاءكم أنكم يوما إذا

ما ذقتم الموت سوف تبعثون^(٢)

(١) ديوان الحماسة ج١ ص ٤١ .

(٢) العيون الغامرة ص ١٥٩ .

ومن أبياته فى الكامل :

وإذا اغتبطت أو ابتأسست حمدت رب العالمين^(١)

و : كتب الشقاء عليهما فهما لله ميسران^(٢)

والملاحظ أن هذه الوحدة المسماة بتان وكذلك (تان) لا يأتيان إلا فى
تفعيلة روحف أولها أما بالحقن كما فى (سوف تبعثون) حيث جاءت (ف
تبعثون) مستفعلا ، وأما بالطنى كما فى (حسن وصال) حيث جاء
مستعلا . وهذا فى البسيط . أما الكامل فأبياته السابقة أولها مضمر وثانيه
موقوف أى أن تفعيلاته النهائية جاءت متفاعلا ومفاعلا والتسيبغ زيادة حرف
ساكن على ما آخره سبب خفيف وهو قرين مجزوء الرمل ومن أبياته :

يا خليلي أريعا واستخبرا ريحا بعُصفان^(٣)

ومنه : لأن حتى لو مشى الدر عليه كاد يدميه^(٤)

ويرى العروضيون أن هذا الضرب قليل جدا ، ومنه وهو مصرع :

حملت للبين أضغان فدموع العين تهتان

هاتان الوحدتان أعني بهما تان وتنان يخصان النهاية وليس قبولهما
البيت ممكنا حيث لا ترى اللغة قبول الساكنين إلا فى موطنين هما الوقف و
ما جاء فى سبب شابه ودابه^(٥) . ومعلوم أن النهاية أو القافية هى وقف
و

(١) السابق ص ١٥٩ .

(٢) الكافى ص ٦٨ .

(٣) السابق ص ٦٨ .

(٤) السابق ص ٨٦ .

(٥) السابق ص ٨٦ .

(٦) وهناك موطن آخر لدى اللغويين . يسمى أمن اللبس . راجع القيمة النحوية للوقع ص ٣٠٣ .

واستراحة . ولكن لعللى أحسب أن الساكن الأخير الذى ورد ما هو الا صمت لا يمكن أن تمثله بوحدة صوتية من الأبجدية كما هو وارد لدى العروضيين فى فاعلاتان ومتفاعلان ؛ لأن نطق الحرف الأخير لا يكون واضحا ، ذلك لاحساسنا أن حرف المد قبله قد أخذ رحابة وطولا . وكأن الساطق حين أطال حرف المد هنا تعب فكانت استراحته على الحرف الأخير شبيهة بالوقوف فلم يتميز على أساسها الحرف الأخير تميزا واضحا . وينبغى أن نلاحظ أن الساكن الأول فى هذه الوحدة غالبا ما يأتى حرف مد كما هو ظاهر من الأبيات السابقة (عصفان) (يدميه) ولو تصورناه حرفا غير مد فان ذلك الحرف له أن يتحمل ضغطا أكبر من ضغط الساكن الذى يليه . فإذا وضعنا كلمة (بكم قرش) بدلا من (بعصفان) . (وكم ذئب) مكان (يدميه) - لكان لنا أن نتصور ضغطا وارتكازا على الراء فى قرش ، والهمزة فى ذئب . وأن نتصور خفاء ما فى الوضوح الصوتى لحرفى السين والهاء .

الوحدتان تان وتتان^(١) فى النهاية يحملان قيمة المد أو قيمة الارتكاز وفى ذلك احساس بإمكان أن يقوموا بدور تعويض لما يحدث للبيت من مزاحفات وقد رأينا فى الكامل كيف كانت تفعيلية النهاية دائما مزاحفة ولا ينفى هذا رأى عدم المزاحفة فى الأول اذ هذا الضرب قليل الورد . ثبت إذن أن القافية تحمل قيمة صوتية أساسها حروف المد التى تشكل دورها فى موسيقية البيت والقصيدة . وقد ينفى دور المد من خلال نوع من القوافى تسمى بالقوافى المقيدة وهى التى يوقف بها الروى ساكنا دون وصل له . ونحن إذا بحثنا عن طبيعة هذه القوافى المقيدة وهى قليلة جدا سنجد أنها على ثلاثة أشرب : مقيد مجرد ، ومقيد بردف ومقيد بتأسيس^(٢) . فالمقيد المجرد كقول الشاعر :

(١) تحدثنا عن هاتين الوحدتين سابق فيما يختص برأى حارم القرطاجنى حين تكلم عن السبب المضاعف

والرند المضاعف .

(٢) الكافى ص ١٤٦ بصرف .

والمقيد المردف كقول الشاعر :

يارب من ينفض ، أذوادنا رجن على بفضائه واغتدين

والمقيد المؤسس كقول الشاعر :

تهنه دموعك أن من يبكى من الحدثان عاجز

وواضح من الأقسام السابقة أن قسما واحدا هو الذى يخلو من حروف المد وهو المقيد المجرد ، هذا المجرد يحمل ارتكازا وضغطا يعطى للقوة الختام ، فلا شك أن ضغطا يفوق ضغط تفعيلات البيت غير النهائية يؤدى على ذال كلمة (منجذم) وباء كلمة (اغتدين) وجيم كلمة (عاجز) . سكنته واردة على روى هذه الأبيات تأخذ حيزا قد يقرب من الحيز الس للحرركة الطويلة . وربما كان فى الانشاد تأكيد وبيان لذلك الضغط . الاهتمام بالحركات طويلة أو مقيدة أساس فى موسيقى القافية ، العروضيون بالحركات فى القافية ووضعوا لها من القوانين ما يحددها وأخرج على هذه القوانين عيبا من عيوب القافية كما نلاحظ ذلك فيما فى الاقواء والسناد وهما قانسونان يتحدد من خلالهما توجيه دور المد فى القافية .

والاقواء^(١) اختلاف حركة الروى فى قصيدة واحدة ، وهو أن يجرى مرفوعا وآخر مجزورا كما فى قول النابغة :

أمن آل مية رائح أو مغتدى عجلان ذا زاد وغير مسزود

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الأسود

(١) راجع الكافى ص ١٦٠ .

فقد حدثت مبادلة مفترضة ، لأن الإيقاع الموسيقي للقافية يرفض ذلك التبادل ومن ثم لم يكن له وجود . - ووجوده اعتبار نحوي . ونحن بسبيل فهم موسيقى من أجله يضحى بالقيمة النحوية ، وهنا فقد ورد البيت بالياء معا . ولوفرنا وجود ذلك التبادل فلماذا يتصور عيبا مع أن قيم المد متقاربة خاصة الواو والياء ؟ في رأى أن العيب راجع أساسا إلى أن الخلاف بين الحرفين سوف ينقص من القيمة الموسيقية للقصيدة كلها ، وهي قيمة تنبئ أساسا على التردد القافوي الذي يتلزم فيه بنهاية معينة تتفق فيها الأبيات التالية اتفاقا تاما لا يمكن معه السماح بأدنى تغيير وإن كان طفيفا فالمساواة بين الحرفين ربما قبلت على مستوى ما قبل الحرف الأخير أما على مستوى الحرف الأخير الذي هو نهاية إيقاع البيت فأمر غير مقبول .

وإذا كان التبادل بين المرفوع والمنصوب أو المجزور والمنصوب سمي أصرافا ، وهو أقبح من السابق ، لاختلاف الحرفين المتبادلين من الناحية الصوتية اختلافا كبيرا - ونموذج الأصراف الذي يمكن تسميته اقواء بالنصب^(١) .

إطمعت جابان حتى اشتد مغرضه وكاد ينقد لولا أنه طافا

فقل لجابان بتركنا لطيفه نوم الضحى بعد نوم الليل اسراف

حيث بادلت الواو الألف مع بعد الشقة بينهما .

ليس الأقواء أو الأصراف الأدليين على التزام المد في النهاية والحفاظ على دوره في الإيقاع ويأتي قانون آخر وهو السناد وفيه يتبين أيضا الدور الذي تؤديه الحركات طويلة ومقيدة ، حين الالتزام بها في القافية وهو على خمسة أضرب :

الأول : سناد التأسيس وهو ورود بيت مؤسس وبيت غير مؤسس وهو

عيب إذا الأصل التزام ألف التأسيس وإن ورد عدم الالتزام فانه عيب كما في قول العجاج .

يا دار سلمى يا سلمى ثم اسلمى

بسم وعسلى عيسى بسم

إلى قوله :

فخندف هامس هذا العالم

فأسند في قافية ولم يسند في الأخرى . ماذا يحدث لو وردت القافية على هذا النحو السابق ؟ في مثل هذا البيت قيل : « ويحكى أن رؤية كان يقول : لغة أبي حمز العالم ، فلا يكون على هذا اسناد »^(٢) . ومعنى ذلك أن الألف قد همزت ومن ثم فلا ورود لسناد هنا . لكن بي إحساسا يرى أن الألف هذه حين تأتي لتتوارن الميم السابقة الساكنة في كلمة سمس فأن الموازنة قد تشم بينهما من الناحية الانشادية ، وذلك من خلال وقفة ما على هذه الميم مع تقصير نسي لآلف المد ومن هنا تقرب الموازنة من القبول وتشتاغ على أساسها القافية .

الثاني : سناد الخذو^(٣) وهو الحركة التي تكون قبل الرفع ، أي أن الرفع تلتزم فيه حركة معينة قبل حرف المد وقد علمنا أنه من الممكن المبادلة بين الواو والياء في الرفع ومن ثم كان قبول الضمة والكسرة قبل هذين الحرفين أمرا طبيعيا ، أما غير الطبيعي فهو أن تقابل الضمة الفتحة أو الكسرة الفتحة ، لأن الفتحة لن ترد إلا قبل ألف والألف واجبة الالتزام كما علمنا . فإذا فرضت الضمة قبل الياء والواو كان ذلك أمرا مرفوضا يداهية وغير وارد إذا كانت الواو

(١) الكافي ص ١٦٤ .

(٢) الكافي ١٦٤ . بتصرف .

الحلو . والآيات التالية من معلقة عمرو بن كلثوم توضح ما قلناه :

ألا هي بصحنك فاصبحينا

تربعت الأجارع والمتوننا

تصفقها الرياح اذا جرينا

فقد بادل بين واو المد ويائه في البيتين الأول والثاني ، وهذا أمر بدهي ، لذلك صلح أن يبادل بين الكسرة والضمة لكنه حين يأتي في البيت الثالث فأنما ما قبل الياء فإن ذلك عيب . وليس العيب خاصا بالحركة في رأسي وإنما هو خاص بمبادلة الياء الساكنة التي هي حرف لين ووضعها في مقابل ياء المد . فالخطأ في تبادل الياء وليس في الحركة لأن هذه الياء الساكنة أصلح الحركات لها الفتحة قبلها . فكم من كلمات اللغة تكون الفتحة فيها أساسا قبل هذه الياء من مثل اليكم والينا وحنانكم وسعدك وجرينا وكذلك الواو اذا كانت حرف لين مثل غزونا عفونا محونا !

ان القول بأن سناد الحلو عيب يخص مبادلة الحركة بالحركة أمر غير صحيح . والصواب جعله خاصا بالمقابلة بين الواو والياء المدتين ، والواو والياء اللتين ولكي توازي هذه الياء اللينة ياء المد موسيقيا فأنني أرى أن نضبط عليها وأن نسكت سكتة قصيرة توازن رحابة المد .

الثالث هو سناد التوجيه^(١) وهو خاص بالحركة التي قبل الروى المقيد الذي قلنا بندرته والمبادلة الممتعة هي الخاصة بمرود الفتحة في موازاة الضمة أو الكسرة كما في قول امرئ القيس :

لا يدعى القوم أنسى أفر

تحرقت الأرض واليوم قسر

لا وأيك ابنة العامرى

إذا ركبوا الخيل واستلاموا

(١) راجع الكافي ص ١٦٤ - ١٦٥ .

قافية الأول كسرة قبل روية . وأبيات الثاني فتح ما قبله وحذف حركة عينا قبل الروى عيب في القافية .

والرابع^(٢) يسمى سناد الاشباع وهو تغيير حركة الدخيل وهو الحركة الفاصل بين الف التأسيس والروى إذ يمكن في حركته أن تبادل الضمة الكسرة أما مبادلتها بالفتحة فلا كما في قوله :

يا نخل ذات السدر والجراول

تطاولي ما شئت ان تطاولي

فالواو دخيل كسرت في الأول وفتحت في الثاني وهذا عيب .

أما السناد الخامس^(٣) فهو سناد الردف وهو أن يجيء بيت مردوفا وبيت غير مردوف كما في قول الشاعر :

اذا كنت في حاجة مرسلا فأرسل حكيمًا ولا توصه

وان باب أمر عليك التوى فشاور لييا ولا تعصه

فقد أردف في البيت الأول ولم يردف في الثاني وهذا عيب .

ماذا يخلص لنا من عرض هذه العيوب ؟ تخلص لنا الحقيقة السابقة وهي اهتمام القافية بحروف المد وبالحركات اهتماما كبيرا تؤكد الدور الهام الذي تؤديه حروف المد للقافية ، ومن هنا فانه بإمكان هذه الحروف أن تكون مقابلا يحدد التعويض الذي يطرأ على البيت من وحاف وقد يقال ان حروف المد قد تأتي حشو الآيات فهل من الممكن أن تضلح معوضا ؟ والجواب أن ثبات الحروف في القافية مع إيرادها نهاية يمثل قيمها الإيقاعية لأن مجيء المد وس

(١) راجع الكافي ص ١٦٥ يتصرف مع ص ١٥٨ .

(٢) الكافي ص ١٦٥ .

وحشوا لا يتأتى له من الرحابة مثلما يأتى نهاية ؛ ولأن المد يتردد فى النهاية كى يمثل القافية التى هى تاج القصيدة العربية فان تردد القافية يحمل ايقاع القصيدة النهائى ويمثلها أوضح تمثيل ، ويعطى الاحساس الواضح بالوقفه النغمية التى تمثل ضابط الايقاع لسن الشعر . ولأن التردد مطلوب بنسب محدده يأتى نهاية كل بيت ، فان ما يخالف هذا القانون يمثل عيبا من عيوب القافية لذلك كان التضمن عيبا وهو^(١) الذى تتعلق فيه قافية البيت الأول بالبيت الثانى كقول النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ أنى
شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بصدق الود منى

فقد تغلق البيت الأول بما يليه . حيث جاء الخبر فى بداية البيت الثانى وهو قوله (شهدت لهم) ، ومعنى ذلك خصوص الربط بين نهاية البيت الأول وبداية الثانى . فكيف يكون الحكم لو ارتبط أول البيت الأول بأول الثانى ؟ يقول فى ذلك صاحب العيون الغامزة : « وذلك لأن أول البيت إذا كان مفتقرا إلى أول البيت الثانى فليس بتضمن ؛ نص عليه أبو العباس ، وسماه تعليقا معنويا ، ووجه بأن القافية محل الوقف والاستراحة ، فإذا كانت مفتقرة لما بعدها لم يصح الوقف عليها ، أما إذا سلمت هى من الافتقار فلا عيب لانتفاء المحذور »^(٢) .

والصواب عندى أن الارتباط بين البيتين من الناحية النحوية يمثل لهذه الظاهرة أيا كان ، لأن هناك من الأبواب النحوية ما يحتاج إلى تضام فى النطق ومواصلة الحاجة المعنى النحوى . فحيث يأتى مبتدأ فى بيت وخبر فى الثانى ، أو حرف جر فى الأول ومجرور فى الثانى أو أداة شرط وفعلها فى الأول

وجوابها فى الثانى . . الخ فان الانشاد يحتم الاسراع فى النطق والتقليل من قيمة السكته فى نهاية البيت وهذه مسألة نسبية حيث يكون الاسراع فى الانتقال من بيت الى بيت أكبر إذا كان الربط بين حرف الجر ومجروره أو بين المضاف والمضاف اليه أو الفعل وفاعله بينما يقل الاسراع حين يكون الربط بين المبتدأ والخبر أو بين فعل الشرط وجوابه . وربما جعل الانشاد دور السكته واضحا فيما بين المبتدأ والخبر أو بين فعل الشرط وجوابه لأن السكته قبل ورود الخبر أو الجواب تثير نوعا من اللهفة والتشوق إلى معرفتهما وهذا ما يحققه المنشد .

لقد قلنا أن ثبات القافية على قيمة موسيقية واحدة محقق لايقاع الشعر فهل ينفيه ما رأيناه من ظاهرة التضمن ؟ لا أعتقد ذلك فان التردد القافوى موجود وأمر التضمنين هذا ليس الا جعل البيتين فى الانشاد كأنهما وحدة واحدة نهايتها تحدث التردد مع ما بعدها من أبيات . ان وجود ظاهرة كالتضمن تدفع التكرار وتحدث نوعا من التغيير لا يخل بقيمة القافية ثابتة النغم . والربط وإن كان ظاهرة نحوية فان أمر الموسيقى موكول إلى الانشاد والتوازن المراعى فى حدود نغم القصيدة .

وتقابلنا ظاهرة تخص الشطر الأول . فنحن نعلم أن نهاية الشطر الأول وهو ما يسمى العروض يلتزم فيه طول ثابت على أساسه تشكل كل صور البحر حيث يقال عروضه كذا وضربه كذا . الخ . هذه الظاهرة تخص بحر المتقارب حيث وجدنا مزاججة كاملة بين فعولن وفعو ، فبحر المتقارب تأتى عروضه محذوفة ومعنى الحذف أن تصل التفعيلة الاخيرة فى العروض إلى فعو واحكاما لما يسمى بالتردد الشطرى فان التزام فعو أمر لازم فى كل أبيات القصيدة . لكننا نرى أنه فى كثير من القصائد يحدث تبادل بين فعو وفعلولن أو فعول كما فى قول الشاعر^(٣) :

(١) السابق ص ١٦٦ .

(٢) العيون الغامزة ٢٧١

(٣) العيون الغامزة ١٢٨ .

كأن المدام وصبوب الغمام وريح الخزامى ونشر القطر
يعمل بها بـرد أنيابها إذا غرد الطائر المستحضر

فقد جاء بالعروض غير محذوفة في البيت الأول ومحذوفة في الثاني .
ومن هنا فإن العروضيين قد اعتبروا هذا الحذف من قبيل العلة الجارية مجرى
الزحاف إذ يقول في ذلك صاحب العيون الغامزة : « مما أجرى من العسل
مجرى الزحاف الحذف في العروض الأول من المتقارب . فتوجد محذوفة في
بيت من القصيدة سالمة من الحذف في بيت آخر من تلك القصيدة »^(١) ومن
وجود هذه الظاهرة بصورة واضحة ما جاء في قصيدة المتنبي التي مطلعها^(٢) :

أيا خدد الله ورد الحدود

حيث وردت فعولن خمس عشرة مرة من عدد أبيات القصيدة وهي ثمانية
وعشرين بيتا . وكذلك ما جاء في قصيدته التي مطلعها^(٣) :

أحلمأ نرى أم زمانا جديدا

ففيها بادلت فعول فعوفى هذه القصيدة التي عدد أبياتها عشرون بيتا .
وغير هذه القصائد في ديوان المتنبي ليس بالقليل^(٤) .

كيف تسنى إذن ذلك التبادل مع أننا نحس دائما في عروض أى بحر
بمساواة أبياته تماما من الناحية الإيقاعية ، حتى لكأن العروض في ترده يماثل
تردد الضرب أى تردد القافية ؟ كيف قبلت الأذن ذلك التباين الإيقاعيا ؟

أرى أن الانشاد له دور في هذا الإيقاع . اننى لا أتصور أن تكون فعولن
بتمامها مبادلة لفعول وإنما المبادل فعول بتحريك اللام أو فعول بشكيتها فإن
واصلنا انشادنا فإن اللام تخطف حركتها ويضغط على الوجد الذى هو بداية
الشطر الثانى ضغطا يفوق قوة الارتكار فيه مما ينسبنا قيمة اللام ويكون نطقنا
للبيت على النحو التالى :

كأن المدام وصبوب الغمام وريح الخزامى ونشر القطر

أو يوقف عليها بالسكون وهنا يكون المد الذى قبلها قد أخذ راحة في
الطول بحيث لم تدرك من خلاله قيمة اللام . ولعل هذا ما يجعلنا نقبل التقاء
الساكنين في عروض هذا البحر في قول الشاعر :

ورمنا قصاصا وكأن التقاص فرضا وحتما على المسلمين^(١)

فنهاية العروض في هذا البيت كلمة التقاص حيث تحسب الصاد الأولى
الساكنة في إيقاع العروض وتكون التفعيلة النهائية فعول .

لا يمكن المبادلة الإيقاعية إلا إذا كانت بين فعول وفعول وليس فعولن
وقد تساوت القيمتان لما تعطيه اللام من قيمة انشادية على مستوى اسكانها
حين الوقف أو تحريكها حين الوصل الذى يوحى كأن البيت مدور ضاعت
فيه السكتة بين الشطرين وضاعت فيه حدود تلك اللام في فعول . ان
ناطقا للبيت السابق ينطق صادًا واحدة مع أن الموجود صادان ومن هنا
كان الزام التخفيف من الساكنين والتزام إيقاع العروض أساسا في هذا
النطق .

تقابلنا ظاهرة أخرى تشبه ما حدث في عروض المتقارب :

هى الأبعاد وهى عبارة عن اختلاف العروض من بحر الكامل ويعلق

(١) العيون الغامزة ١٢٨ .

(١) العيون الغامزة ١٢٨ .

(٢) مشروح ديوان المتنبي ج ١ ص ٢١٧ .

(٣) السابق ج ١ ص ٢٢٣ .

(٤) مما جاء في شرح ديوان المتنبي ما ورد في قصيدته التي مطلعها :

قضاة تعلم أنى الفتى ج ٢ ص ٤٣٤ .

صاحب العمون الغامرة عليه بقوله : « ولا شك أنه معيب وإن كان وقع لبعض
فحول الشعراء ، أنشدوا منه لأمرى القيس :

الله أنجح ما طلبت به
والبر خير حقيقة الرجل

بعد قوله :

يارب غنية تركت وصالهما
ومشيت متدا على رسل

فجمع بين العروض الخذاء والعروض التامة^(١) .

هذه الظاهرة معيبة حقيقة لأن المبادلة هنا فى خصوصها يبحر الكامل إنما
هى تحطيم فى رأى لقيمة الوند المجموع الذى تتركز عليه العروض التى تأتى
تامة . فإذا ما ورد الوند مرات فإن ضياعه بعد ذلك يوحى بخلل موسيقى ومن
ثم فرفض التبادل هنا أمر طبيعى . وإذا كان اختلاف العروض من بيت إلى
بيت فى الكامل معيبا فإن اختلاف الضرب أيضا عيب ، وذلك ما أدركه
العروضيون تحت ما يسمى بالتحريد حيث قالوا فيه هو « اسم لاختلاف
الضروب فى الشعر »^(٢) .

التردد فى العروض سمة من سمات الايقاع الشعرى ولا ينفى بعض ظواهر
كالتدوير والعلة الجارية مجرى الزحاف الواردة فى المتقارب ، لأن ذلك التردد
مدرك على مستوى المقطوعة كلها وإذا كان التدوير حادثا فى العروض فإن
مقابله فى الضرب هو التضمن . وهنا فإن التردد الشطرى لا يقل فى أهميته
عن التردد القافوى .

وتقابلنا ظاهرة أخرى خاصة بالضرب وهى علة أجريت مجرى الزحاف
تخص بحرين هما الخفيف والمجث حيث تتحول فيه فاعلاتن إلى فالاتن ومن

(١) العمون الغامرة ١٢٨ .

(٢) الكافى ص ١٦٧ .

هنا تتحول الوحدة النهائية من كونها مكونة من سبب خفيف فوند معيب
فسبب خفيف إلى ثلاثة أسباب خفيفة . ونحن ندرك فى هذه الظاهرة أمرين
الأول : أن ذلك التفسير يأتى مقابلا للصورة التامة رغم أن فيه إنقاصا ل
الوند . الثانى : أنه يخلق فى النهاية ما يسمى بتوالى الأسباب . حيث
التوالى على هذا النحو فاعلاتن مستفح لن فالاتن ومع ذلك لا يمثل التو
أدنى كراهية ولم يحدث نبوا فى السمع وخللا فى الايقاع . فكيف يمكن تف
ذلك ؟

من رصدنا لهذه الظاهرة وجدنا أنها قرينة تنالى حروف المد ، بمعنى
السبب الخفيف فيها لو تصورناه مقطعيا فهو من المقطع (ص م) مثل ما وا
وقد جاءت آيات كثيرة تؤكد ذلك كما فى دالية المعرى :

غير مجد فى ملتى واعتقادى
نوح باك ولا ترنم شادى
... أبكت تلکم الحمامة أم غنت
على فرع غصنها الميادى
ودالية المتنبى التى مطلعها :

كم قتيل كما قتلت شهيد
ليان الطلى وورد الخدود
وعيون المها ولا كميون
فتكت بالمثيم المعمود
ولا ميتة التى مطلعها :

صلة الهجرلى وهجر الوصال
نكسانى فى السقم نكس الهلال

وهذا كله يعنى أن حروف المد هذه تكون مقابلا لما حذف من الوند و
هنا اتسقت فاعلاتن مع فالاتن . ومع التردد القافوى وتكرار هذه التفعيلة
تحدد قيمتها فى الأذن فكأنهما شئ واحد .

ويبقى أمر التوالى وله هنا حكم خاص لأنه قرين القافية حيث يمثل مق

موسيقيا يختلف عن وروده في حشو الأبيات ، لقد كان ثواره مقبولا فيما جاء في الحجب من خلال وسيلة الضغط والارتكار وكذلك يكون قبوله هنا لما في بعض أسبابه من رحابة ومد ، ولأنه يمثل ايقاع نهاية فيها يضغط على سببه الآخرين ، مما يجعل المفارقة بين الأسباب حادثة ومن ثم لا توالى .

مما سبق يتضح أن التزامنا بصورة معينة للعروض والضروب هو أساس ما يسمى التردد الشطري والقافوي ، وهو أساس من أسس المعادلة الإيقاعية التي تحقق القدر الكبير من الانسجام والتي تجعل بعض التغيرات الداخلية موازية للإيقاع الموسيقى وجزءا منه . ان نغم القافية لوضوحه وقوته الناشئة من تردده والتزامه ليطغى على كثير من النقص الموجود في اطار أبياته ومن هنا يسهل تقبل ما بالحشو من تغيير مقبول . هذا الالتزام قد فرض على العروض والضرب مجموعة معينة من العلل التي تلزم وقد أدى لزومها إلى مخالفتها في التصور للزحاف فحيث كان الزحاف ظاهرة تأتي وتغيب . وهو بذلك محتاج إلى طواعية موسيقية يخلقها وقع البيت كله . وحيث كان الزحاف محتاجا إلى تعويض كى يفسر - فان أمر العلة غير ذلك لان لزومها جزء من بنية الإيقاع بمعنى أنه يستحيل تغييرها ، اذ تغييرها يؤدي إلى خلل واضح في الموسيقى ، لان النقص والزيادة في اطار العروض مملان أساسيان لظاهرة التردد الموجودة في العروض والضرب .

للهناية حكم ايقاعى خاص وهي حاكم البيت لأنها خاتمتة وهي الصورة الأخيرة التي عليها يركز النغم لأجل ذلك فانها تصلح مفسرا للزحاف والعلة ولا ينفي دورها الذي تقوم به وهو ايقاع النهاية من أن تكون معادلا للتغيرات التي تحدث داخل البيت بجانب عديد من المعادلات الأخرى . وهذا لا يعنى ضياع قيمة النهاية الأولى التي تخص العروض اذ الاحساس بها موجود فكثيرا ما يأتي النقص فيها مخالفا لما في الضرب مما يؤكد أهميتها حين الالتزام . وما

للنقص والزيادة . أى أن العروض يختص بعزل النقص على حين أن القافية تأتيه نقص العلل وزيادتها .

هذه نهاية مطلق لمحاولة كشف سر الاحلال والتغيير ، أى سر الزوال والعلة وهي محاولة حاولت أن يتسق لديها تجريد النظام وحركة الاستعمال إطار وحدة واحدة ؛ لأن العملية الإبداعية كتلة واحدة في الظاهرة والمستبطن فيها .

خاتمة المسار

في نهاية المطاف أحاول أن أبحث عن النتائج التي توصل إليها البحث أو قرب من الوصول إليها ، وفي إطار هذه المحاولة أجدني حذرا كل الحذر ؛ لأن الحقل الذي يدور فيه هذا البحث حقل صعب والموضوع الذي يكتنفه موضوع شاق لأن فيه تفسير ايقاع يبنى نظام الشعر عليه بل نظام اللغة نفسها . فالبحث عن القيم الموسيقية والصوتية في ايقاع لغة ما والوصول إلى اكتشافه ذلك بحث عن لآلى نادرة في عميق من المياه سحيق ؛ من هنا فإن البحث ما يزال يعترف بأن التأكد من سلامة النتائج تماما أمر يصعب القول به وإن كان الحدث يؤمن به ، ذلك أن مجهودا واحدا يبذل في مثل هذا الموضوع مجهود متواضع . فأمر الشعر كله وبخاصة جانبه الايقاعي بحاجة إلى جهود كثيرة متوالية يترك كل جهد منها ضوءا للجهود الذي يتلوها .

وإذا أردنا أن نتعرف على بعض ما توصلنا إليه من نتائج خلال هذا العمل كان لنا أن نرصد من نتائجه التي ألمحنا إليها مايلي :

أ- لقد أبان البحث أن تفسير الزحاف والعللة لا يمكن أن يكون قرين ضابط واحد . ففهم الزحافات والعلل محتاج إلى بيان عديد من الاعتبارات الصوتية والموسيقية والنظرية . لقد بين البحث أن ضابط الزحاف والعللة يحتويه التشعب وذلك لأن فهم موسيقى الشعر يحوى تداخلا كبيرا حيث لا نستطيع أن نفسر أمر الايقاع على أساس من الكم وحده أو النبر وحده أو الوحدات وحدها فكل هذه الأمور قيم متداخلة تشمل بتكاتفها ايقاع الشعر . وعلى سبيل المثال فإنه ليس بإمكاننا فهم دور النبر ؛ ومن هنا يثبت أن فهم الزحاف والعللة لا يرجع إلى أمر واحد من هذه الأمور فحسب بل يعود إليها كلها بناء على ضوابط معينة لهذه الأمور .

ب- أبان البحث أيضا أن الزحاف والعللة جزء من الايقاع الموسيقى وأنهما ليسا نشارا خارجا عليه ؛ حيث أضحي تفسير الزحاف تفسيرا للايقاع الشعري .

ج- حاول البحث أن يبين الحاكم الأكبر لهاتين الظاهرتين من خلال عدة اعتبارات كان أولها : فكرة التوالى التى هى قرينة ذوق اللغة ونظامها أساسا ومن هنا كان تأثيرها حاكما للايقاع الشعري . وقد تعددت الكراهية فلم يقف أمرها عند توالى المتحركات وحدها بل تغداها إلى كراهية توالى الأسباب والتفعيلات . وكان ثانيا : الدور الذى تؤديه السكتة فى قبول ما يسمى بالمزاحفة . وكانت هذه السكتة حصيلة قيم متعددة كالنبر والوقف الزمنية ومثلت هذه السكتة دورها فى النظام حيث أضحت جزءا من الميزان ودورها فى السياق حيث أضحت حلا لهاتين الظاهرتين . وكان الحاكم الثالث : هو الانشاد وهو ذو دور سياقى قد يفهم انطلاقه لكن البحث أثبت إحكامه من خلال التلاحم مع النظام حيث أظهر البحث أن حرية المنشد منوطة فى حدود ما يتفق مع الذوق الموسيقى . أما الحاكم الأخير : فكان ما يسمى بالتردد الشطرى والقافوى وفيه بينا دور القافية فى فهم العلل فى موسيقى الشعر وفى بعض الزحافات التى تطرأ فى النهاية . وأظهرنا الدور الذى تؤديه حروف المد من إمكان اتزان موسيقى من خلالها على مستوى البيت والقصيدة كلها وكانت تلك محاولة لخصوص فهم القافية فى إطار البيت وليس النهاية وحدها .

د - حاول البحث أن يركز جهده حول إثبات فكر دراسي العربية فيما يخص الايقاع الشعري لقد بين البحث أن نظامهم الايقاعى لموسيقى شعرهم نظام دقيق محكم وأن تفعيلاتهم ووحدات هذه التفعيلات المكونة من السبب والرتد تصور ايقاع شعرهم خير تصوير . وأورد البحث أن وحداتهم

الواردة لم يتم اختيارها من قبل الباحثين أمرا حسابيا وان كان تزيينها الموسيقي الذي تعطيه القيم الصوتية لهذه التفعيلات واعتمادا على الحقيقة السابقة رفض البحث ما يسمى المقطع اللغوي مصورا للايقاع ؛ لأن المقاطع اللغوية لا تمثل كل ما وهو وارد في إيقاع الشعر .

ورفض البحث أيضا اعتبار الحركة والسكون وحدهما يمثلين لهذا الإيقاع ، وخلص من ذلك الرفض إلى اعتبار أن المقاطع التي يمكن أن تقبل هي المقاطع الشعرية وهي مقاطع لها حكمها الخاص في موسيقى الشعر وفي خضم ذلك أثبت البحث أيضا قيمة التفريق بين إيقاع الوجد المجموع وإيقاع الوجد المفروق ودل على أن كون الوجد المفروق ذا قيمة إيقاعية له ما يبرره من التشكيل الوارد لبحور الشعر العربي .

هـ- بين البحث أن أوزان الشعر نموذج حاكم صالح لأن يحوى تحته كل ما يرد في إيقاع اللغة وصالح لأن يمثل صور الانشاد المتعددة حيث كانت التفعيلات نماذج كمية تحوى في أطوارها عديدا من النسب الزمنية . حيث جاءت فاعلاتن على سبيل المثال صورا متعددة بحساب الزمن وليست صورة واحدة .

و- أثبت البحث أيضا أن الزخافات والعلل أمور لا تفهم منعزلة منفردة إذ لابد في فهمها من تصور إيقاع شامل للبيت والقصيدة ومن هنا أكد البحث ربط الزخاف والعللة بالبحر لا التفعيلة وإبان أن هذا مأخوذ من فهم علماء العربية .

ز - تعرض البحث لفكرة الدوائر وكان عرضه لها أمرا لازما لأن الدوائر تمثل القيمة التجريدية التي على أساسها كان الإيقاع الشعري . وبين أنها لم تك عبثا حين فكر فيها الخليل ؛ لأن أى واقع كما قلت لابد له من منظور تجريدى وقيمته تأتي إذا حوى إيقاع الشعر في صورته المثالية والسياقية .

وكانت ذات مؤثر حسييل حسب مفهومها الرياضي الهندسي مؤدبة .
الزخافات في إيقاعنا الشعري . وفي بحثنا عن فكرة الدوائر لدى الخليل
تبين لنا أنها محاولة رائدة لم يأت حتى الآن ما يجيبها أو يثبت نقصا فيها
لقد بان ذلك من خلال المحاولات التي رعت الدوائر في دائرة واحدة
أو على أساس من تحويلهما إلى منظور رقمي يمكن أن يفسر وجود الزخاف
والعللة من خلاله ودفع ذلك يوحى بأن نظام الخليل نظام رائع ومحكم
بإبه .

والحديث عن الدوائر نموذج لتلك العلاقة التي أدارها البحث في سطو
دائما وهي العلاقة القائمة بين النظام والسياق أى بين الوزن المأخوذ
نظام الدائرة الذي هو الصورة المثلى وبين الواقع الشعري الذى يخضع
الصورة للتطبيق الفعلي .

ح - إبان البحث أيضا بعض الآراء الخاصة التي يمكن أن تضيف فهمها للأوزان
الشعرية من ذلك تقسيمه لقيم البحور متماثلة وبحور متجاوبة وبحر
مركبة ومحاولته لم البحور وفهمها على أساس هذا التقسيم ، كما أ
البحث فى إيجاز أن محاولة رصد الإيقاع الموسيقي للأشعار كلها
أساس من الكتابة الصوتية كقيل بأن يمثل تفسيرنا مقارنا . وقد ترك ذلك
لمحاولات جادة يمكن أن تخضع للتحقيق بعد ذلك .

ط - إبان البحث عبقرية علماء العربية وأول من سجل البحث عبقرتهم الخليل
بن أحمد والخليل لا يحتاج إلى إثبات عبقرته فيما جاء به وإنما كان ذلك
البحث أن يشهد عبقرته فيما توهمه البعض مأخذا عليه من أمر الدوائر
وأمر الزخاف والعللة . كذلك سجل البحث قيما عديدة قال بها علماء
أمثال ابن عبد ربه وابن رشيق والداميني وسجل قيما علمية مما جاء
حازم القرطاجنى فى بيانه لتصور الوحدات وإدراكه لقيم الانشاد .

ي - حاول البحث أن يعرض مجموعة من الآراء التي هي بمنأى عن القارىء العربى ومن هنا كان عرضه المفصل للبحث الرائد الذى قدمه المستشرق الفرنسى جويار الذى حاول أن يفسر بحور الشعر وظواهره من خلال علم الموسيقى ، وقد كان تفصيلنا لهذا البحث راجعا لعدة أسباب : منها أن هذه النظرية التى قدمها لم تقدم كاملة لحقل الثقافة العربية حيث كانت حيصة لغتها التى صدرت بها وقد يسر الله لها الأستاذ المنجى الكعبى حيث ترجمها للعربية لكن هذه الترجمة لم تر النور بعد فكان أن حاولنا قياس الامكان بيانها فى معرض حديثنا عن دور النبر فى فهم الايقاع الشعرى وتفسير الزحاف والعللة . ومنها أن محاولة جويار تمثل تصورا يمكن أن يفهم من خلاله آراء كثرة من الدارسين المحدثين حيث كانت هذه المحاولة مثار أفكار لأبحاث كثيرة عند من أخذ على عاتقه البحث فى هذا الحقل . ومنها أن هذه النظرية اعتمدت فى أساسها على ما قدمه علماء العربية من تصور لبور شعرهم . ومنها أن هذه النظرية استطاعت أن تقدم بعض الحلول لموضوع الزحاف والعللة حيث قدم جويار حلا لهذه المشكلة بناء على قانونه الموسيقى فى تعاقب الأزمنة القوية والضعيفة حيث كان هذا التعاقب ممثلا لعدد من البدائل الايقاعية وقد أضاف فهم جويار دور السكتة الزمنية التى أمكن قبول كثير من الملاحظات عن طريقها .

وتلك بعض نتائج حاول البحث التوصل إليها وغيرها من جزئيات وتصوات فى داخل البحث كثير . والبحث وإن كانت فيه إيجابيات فأحسب أن مردها إلى استكناه فكر علماء العربية القدامى وعلى رأسهم الخليل عبرى العربية الأول ولقد بان من خلالهم أن لغتنا العربية شعرا ونثرا لها من النظام المحكم فى ذهن هؤلاء العباقرة ما يجعل الانسان يقف مشدوها مبهورا أمام عملهم الخلاق ، لقد كنت حين أفرض فرضا أحس صوابه وأرى فيه تفسيرا لامر ما أجد مصداقه حين اتفحص تراث هؤلاء العباقرة .

ويهمنى فى ختام هذا البحث أن أقدم بعض الاحتراوات التى يمكن أن تدرء بعض القصور . لقد ألقى البحث قضاياها فى ثوب الاحتمال لعلمه أن هذا نهج حقيقى فى ذلك الموضوع لأن دارسا واحدا لا يمكن أن يجرم بأمر ما فى هذه القضية ، لأنه يكون بذلك قد فسر الايقاع كله بل اللغة كلها وتلك مسألة درتها أهوال وأهوال . لقد استخدم البحث فى الوصول إلى موضوعه معطيات علم الأصوات واعتبر ذلك خادما للبحث كما أمكنه أن يصور بعض الروى الموسيقية من خلال ما أصدره البعض من تفسير الزحاف والعللة على أساس من هذه الروى . وقد أمكن لمثل هذه الروى أن تعالج حقا بعض قضايا الزحاف والعللة .

لقد ناقش البحث فى سطره عديدا من الآراء ولم يقصد فى نقاشه التبريق أو الهدم وإنما كان أساس نقاشه توضيح الروية من خلال تلك الآراء وقد بان أن لكل عمل أو رأى إيجابيات كما كانت له بعض سلبيات . وهذا قد أكد لى أنه لابد من جهود كثيرة يؤخذ من كل جهد منها حسنة ومن خلال هذه الحسنات المتعددة سوف يوجد تنوير لفهم الايقاع الشعرى .

لقد اعتمد البحث على مصادر ومراجع متعددة قديمة وحديثة . وفى مراجعه القديمة كان يكتفى ببعض منها لعلمه أن البعض الآخر يدور فى فلك البعض الأول ؛ ومن هنا كان تركيزنا على بعض المراجع التى تغطى موضوع البحث نظمية كبيرة وتمثل رؤية القدامى خير تمثيل وهذا قد دعانا أن نستمع بصحبة كتاب الدمامينى « العيون الغامرة فى خبايا الرامزة » حيث مثل هذا الكتاب معظم أفكار علماء العربية القدامى ، ولم ينس البحث أن يقف أيضا وقفة متأنية أمام الجهود الكاملة لبعض المحدثين كالوقوفات التى عمل فيها البحث ما قدمه الدكتور أنيس ومندور رحمهما الله وشكرى عباد وكمال أبو ديب وطارق الكاتب وآراء هؤلاء تعطى صورة صادقة لفهم المحدثين من علماء العربية لايقاع الشعر . كما كانت وقفنا المتأنية أمام عمل جويار لأنها تمثل

مصادر البحث

- أسس علم اللغة . تأليف : ماريو باي . ترجمة الدكتور أحمد مختار عمر منشورات جامعة طرابلس - كلية التربية سنة ١٩٧٣ م .
- الأصوات اللغوية د. إبراهيم أنيس . دار الفكر العربي سنة ١٩٥٢ م .
- أصوات اللغة . د. عبد الرحمن أيوب . الطبعة الثانية سنة ١٩٦٨ م .
- الإيقاع في الشعر العربي . للأستاذ ميشيل الله ويردي . المقطع . مايو سنة ١٩٥١ م .
- بحور الشعر العربي بين التماثل للسيد أحمد كشك . مجلة الشعر العدد العاشر إبريل سنة ١٩٧٨ م ومجلة الثقافة العربية أغسطس سنة ١٩٧٦ م .
- التطور النحوي للغة العربية . سلسلة محاضرات ألقاها في الجامعة المصرية الأستاذ برجشتراسر أستاذ اللغات السامية بجامعة ميونخ سنة ١٩٢٩ م .
- الخصائص صنع أبي الفتح عثمان بن جني - تحقيق محمد النجار - الطبعة الأولى دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٦ م .
- دراسات في علم اللغة د. كمال بشر . دار المعارف سنة ١٩٦٩ م .
- دراسات في العروض والقافية د. عبد الله درويش . مكتبة الشباب .
- دورس في علم أصوات العربية . جان كاتينو . نقله إلى العربية صالح القرماذي الجامعة التونسية . نشرات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية سنة ١٩٦٦ م .
- الدوائر العروضية واستخدامها في الشعر العربي . رسالة ماجستير مقدمة لكلية دار العلوم من السيد محمد عامر حسن بإشراف الدكتور محمد سالم المختون .

الجانب الآخر لفهم المحدثين وهو فهم المستشرقين لإيقاع شعرنا ومن ثم يكون البحث قد صور كل المنازع حيث باننت أمامه رؤى القدامى من دارسى العروض وروى المحدثين من عرب ومستشرقين وقد أثر البحث أن يجعل الفكرة أساسه ومن ثم لم يهتم في عمله بالترتيب الزمني للأشخاص اهتماما واجبا بقدر اهتماما بتوارد الفكرة وبذا أضحي القديم يفسر حديثا والحديث يوضح قديما .

لقد كثرت الجداول التوضيحية في هذا البحث . وهذا ضرورى في موضوعنا حيث كانت رؤية التمام والنقص في الإيقاع بحاجة إلى تمثيلها من خلال عدة اعتبارات كالكتابة الصوتية والمقطعية والكتابة الموسيقية .

ان المتفحص لما جاء في الرسالة قد يحس تداخلا كبيرا بين موضوعاتها وهذا أمر طبعى في هذا العمل لأن الفصل تماما بين قضايا البحث صعب للغاية . فان من الصعب مثلا عند الحديث عن السكتة أن نهمل دور الانشاد . ومن الصعب أيضا أن نتحدث عن النبر مع فصره عن الكم تماما ؛ ذلك لأن الزحافات والحلل كما قلنا لا تفسر من خلال منظور واحد بل تتكاتف أمور كثيرة في تفسيرها .

وبعد فأحسب أن الجهد الذى قدمته حاول أن يبيح عن تفسير لمسألة تمثل إيقاع الشعر . وحين يرد في هذا الجهد بعض صواب فالباحث يدرك أن ذلك الصواب مردود في النهاية إلى رؤية علماء العربية الساطعة فإذا ما ورد خطأ به فان تبعة ذلك الخطأ مردودة إلى تلك الافتراضات الجملة التى كان يقصد الباحث منها إثارة السبيل . فعلى قدر الطاقة قدمت وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب .

أحمد كشك

- ديوان أبي الفضل بهاء الدين زهير . عنيت بنشره وتصحيحه والتعليق عليه بعد مراجعته على عدة نسخ خطية - ادارة الطباعة المنبرية .
- ديوان الحماسة وهو ما اختاره أبو تمام حبيب بن أوس الطائي من أشعار العرب .
- ملتزم طبعه الشيخ محمد عبد القادر سعيد الرافعي . طبع بمطبعة التوفيق بمصر سنة ١٣١٢ هـ .
- ديوان طرفة بن العبد تحقيق وتحليل ونقد الدكتور على الجندي - مكتبة الأنجلو المصرية .
- ديوان مجنون ليلى جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج . ملتزم الطبع والنشر مكتبة مصر الفجالة .
- صناعة الاعراب لأبي الفتح عثمان بن جنى تحقيق الأستاذ مصطفى السقا مطبعة البابى الحلبي ، الطبعة الاولى سنة ١٩٥٤ م .
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي البقاء العكبري . ضبطه وصححه مصطفى السقا وآخرون . مطبعة مصطفى البابى الحلبي سنة ١٩٣٦ م .
- الشعر العربي غناؤه ، انشاده ، وزنه . د. محمد مندور مجلة المجلسة فبراير سنة ١٩٥٩ م .
- الشعراء وانشاد الشعر للأستاذ الشاعر على الجندي . دار المعارف سنة ١٩٦٩ م .
- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها لابن فارس - المطبعة السلفية .
- ظواهر من العروض والقافية . د. محمد سالم المختون . مجلة الشعر العدد السادس ابريل سنة ١٩٧٧ م .

- العربية الفصحى نحو بناء لغوى جديد تأليف الاب هنرى فليش . تحرير وتحقيق الدكتور عبد الصبور شاهين - المطبعة الكاثوليكية بيروت الطبعة الاولى سنة ١٩٦٦ م .
- العقد الفريد تأليف أبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين ، أحمد الزين ، ابراهيم الاياري . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٦ م .
- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي د. محمود السمران . دار المعارف سنة ١٩٦٢ م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجبل - بيروت - لبنان الطبعة الرابعة سنة ١٩٧٢ م .
- عناصر الموسيقى في الشعر العربي د. إبراهيم أنيس . مجلة الشعر العدد الثاني ابريل سنة ١٩٧٦ م .
- العيون القامزة على خيايا الرامزة للسدمايني بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر (ت ٨٢٧ م) تحقيق الحساني عبد الله . من ذخائر العروض . مطبعة المدني .
- في البنية الايقاعية للشعر العربي د. كمال أبو ديب دار العلم للملايين بيروت - الطبعة الاولى سنة ١٩٧٤ م .
- في علمي العروض والقافية د. أمين على السيد . دار المعارف سنة ١٩٧٤ م .

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . د. عبد الله الطيب - دار الفكر - بيروت - الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠ م .
- مشكلة الدوائر الخليلية وصلتها بحقيقة الوزن في الشعر العربي - للأستاذ محمد اليعلاوي - حوليات الجامعة التونسية - العدد الرابع سنة ١٩٦٧ م .
- المصطلحات العروضية . د. عبد الله درويش - مجلة الأزهر أكتوبر سنة ١٩٦٠ م .
- مناهج البحث في اللغة . د. تمام حسان . مكتبة الأنجلو - الطبعة الأولى سنة ١٩٥٥ م .
- المنصف شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جنى لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي البصري - تحقيق : إبراهيم مصطفى - عبد الله أمين - الطبعة الأولى أغسطس سنة ١٩٤٥ م .
- منهاج السبلغاء وسراج الأدباء صنعه أبي الحسن حازم القرطاجنى - تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة تونس سنة ١٩٦٦ م .
- منهج البحث في الأدب واللغة للانسون وما ييه نقله إلى العربية د. محمد مندور دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٤٩ م .
- موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية . د. محمد طارق الكاتب البصرة الطبعة الأولى سنة ١٩٧١ م .
- الموجز الخاص ببراءة الاختراع الوراد عن أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا بسفارة الجمهورية العراقية بالقاهرة ٣٠/٤/١٩٧٧ م .
- موسيقى الشعر . د. إبراهيم أنيس مكتبة الأنجلو الطبعة الرابعة سنة ١٩٧٢ م .

- فى الميزان الجديد د. محمد مندور . دار نهضة مصر الفجالة القاهرة .
- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة - منشورات النهضة - بغداد - الطبعة الثانية سنة ١٩٦٥ م .
- قضية الشعر الجديد د. محمد النويهى - دار الفكر الطبعة الثانية سنة ١٩٧١ م .
- القيمة النحوية للموقع رسالة ماجستير مقدمة لكلية دار العلوم من السيد أحمد محمد كشك بأشراف الدكتور تمام حسان سنة ١٩٧٥ م .
- الكافى فى العروض والقوافى . للمخطيب التبريزى تحقيق الحسانى عبد الله المجلد الثانى عشر - الجزء الاول مايو سنة ١٩٦٦ م . مجلة معهد المخطوطات العربية .
- اللغة العربية معناها ومبناها . د. تمام حسان . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣ م .
- مبادئ النقد الأدبى تأليف آرسترونج رشاردز - ترجمة وتحقيق الدكتور مصطفى بدوى - مراجعة د. لويس عوض . وزارة الثقافة والارشاد القومى .
- محاولات للتجديد فى موسيقى الشعر السيد أحمد كشك - مجلة الشعر العدد الثامن أكتوبر سنة ١٩٧٧ م .
- محاضرات فى اللغة . د. عبد الرحمن أيوب - القسم الأول . ساعدت جامعة بغداد سنة ١٩٦٦ م .
- المدخل إلى النقد الأدبى الحديث . د. محمد غنيمى هلال - القاهرة سنة ١٩٥٨ م .

الفهرست

- موسيقى الشعر العربى . د. شكرى محمد عبياد دار المعرفة - الطبعة الاولى سنة ١٩٦٨ م .
- نظرية جديدة فى العروض العربى للمستشرق الفرنسى ستانيسلاس جويار صدر الكتاب بباريس سنة ١٨٧٧ م . وقد ترجمه للعربية الأستاذ المنجى الكعبى وراجع الترجمة الأستاذ عبد الحميد الدواخلى والكتاب بحوارة الأستاذ الدواخلى .
- نخط صلب ونخط مخيف . الأستاذ محمود شاكر - مجلة المجلة يونيو سنة ١٩٦٩ م .

- إهداء ص ٥
- أسباب الطبع ص ٦
- تقديم من ٧ - ١٢
- لزوم قضية السورن الشعرى ٧ ، الدراسات التى كتبت حول الموضوع ٧ ، النظام وطابع الثبات ٨ ، النظام لاحق للورن المستعمل ٨ ، عبقرية الخليل ٨ ، لا إنقاص من قدر أية محاولة ٩ ، السأم من أمر الزخارف والعللة ١٠ ، الرد على كثرة المصطلحات ١٠ ، درس الظاهرة علمى لا أخلاقى ١٠ ، الشعر وظاهرة الإحلال ١١ ، النظام والاستعمال ١١ ، كيف يتغير الكم دون إحساس بالنقص ١١ ، القبح والحسن محتاجان إلى تفسير ١٢ .

- الباب الأول : مفهوم الزخافات والعلل من ص ١٥ - ١٥١
- الفصل الأول : الزخافات والعلل لدى دارسى العربية من ص ١٦ - ٦٤
- المصطلح والدلالة اللغوية ١٧ ، رأى للدكتور الطيب ١٨ ، رأى لابن رشيق ١٨ ، ليس معظم الزخاف معيها ١٩ ، تأكيد من صاحب العيون السنامزة ١٩ ، اللغة فى واد والمصطلح فى آخر ٢٠ ، تعريف الزخاف ٢٠ ، الإضممار ٢١ ، الحين ٢٢ ، الوقصر ٢٤ ، البطى ٢٦ ، العصب ٢٦ ، القبض ٢٧ ، العقل ٢٩ ، الكف ٣٠ ، الخيل ٣٠ ، الخزل ٣١ ، الشكل ٣٢ ، النقص ٣٣ ، ، الترقييل ٣٥ ، التذليل ٣٦ ، التسيب ٣٧ ، الخزم ٣٨ ، الحلف ٣٩ ، القطف ٤٠ ، القصر

٤١ ، القطع ٤٣ ، الحذف ٤٥ ، الصلم ٤٦ ، الوقف ٤٦ ،
الكشف ٤٦ ، البتر ٤٨ ، الحرم ٤٩ ، التشعيت ٥٣ ، زحافات
جرت مجرى العلة ينظر إليها فى بحورها ٥٤ ، ارتباط الزحاف
والعلة بالبحر لا التفعيلة ٥٦ ، دلائل ٥٧ ، المعاقبة ٥٨ ، رأى
الدكتور عبدالله درويش ٥٩ ، تعليق ٦٠ ، الحسن والقبح فى
الزحاف ٦٠ ، مواطن ذلك ٦٢ .

- الفصل الثانى : فهم الزحافات والعلل من خلال الدوائر من ٦٦ - ١٥١

الدائرة والتطبيق ٦٧ ، محاولات بعد الخليل ٦٧ ، محاولات بين
الشكل والإضافة ٦٨ ، التردد بين قبول الدائرة ورفضها ٦٩ ،
محور الخليل فى دوائر ٧٠ ، الدوائر والفك منها ٧١ ، تصور فى
فك المختلف يوحى بالتدوير ٧٣ ، عدم وجود مهملة فى دائرة
المجتلب ٧٣ ، سر دائرة المشتبه ٧٧ ، المتفق وغبابة إهمال
المتدارك ٨٧ .

علماء العربية القدامى بعد الخليل ٧٩ ، محاولة ابن عبدربه ٧٩ ،
نقاط تمثل الزحاف لدى ابن عبدربه ٨١ ، وضوح المزاخفة على
دوائر ابن عبد ربه ٨٢ ، دوائر بعد ابن عبد ربه ٨٢ ، الدائرة
والخطيب التبريزى ٨٣ ملاحظات حول دوائره ٨٥ ، ابن القطاع
والدائرة ٨٧ ، تعليق حول دائرته ٩١ ، محاولة الجزرى ٩١ ، رأى
فى دوائره ٩١ ، أمين الدين الحلى ومسلكه فى الدائرة ٩٢ ،
فايل والاهتمام بالدائرة ٩٣ ، الوقع العروضى لديه ٩٤ ، الفرق
بين الأوتاد ٩٤ ، توقيعات فايل ٩٥ ، كمال أبو ديب وفايل ٩٦ ،
فايل ومواقع النبر ٩٨ ، اعتراض على فايل ٩٩ ، تعليق على
د. كمال وفايل ١٠١ ، ما أفصحت عنه دوائر الخليل ١٠٣ ،
الفك من الرجز افتراضى ١٠٥ .

محاولة الدكتور طارق الحبيب ١٠١ ، الأرقام ١٠٩ ، ترقيم
والعشرية ١٠٧ ، رصد التفعيلات بهذه الأرقام ١٠٩ ، ترقيم
المصطلحات الموسيقية لديه ١١٧ ، طيف البحور لعروض
الخليل ١١٩ ، دائرة البحور فى عروض الخليل ١٢٢ ، الفواصل
الشاغرة ١٢٣ ، دائرة البحور فى علم العروض ١٢٥ ، ملاحظات
حول هذه الدائرة ١٢٦ ، نتائج عمل الدكتور طارق ١٣٠ ، تعليق
على هذه النتائج ١٣٢ ، دائرة عبد الصاحب ١٣٣ ،
ملاحظات ١٣٦ ، تصور دائرى لنا مع ملاحظات حول هذا
التصور ١٤١ ، خطوط السيد محمد عامر ١٤٢ ، لانهق هذه
الخطوط السهولة المطلوبة ١٤٣ ، ملاحظات حول الجهود
المبدولة ١٤٤ ، ما تحققة الدوائر من رصد للواقع الشعرى ١٤٤ ،
تصور من السحور ١٤٥ ، دلالة الدوائر على قيمة الوتد
المفروق ١٤٩ ، علاقة بين الزحاف والدائرة قائمة ١٥١ .

- الباب الثانى : الزحافات والعلل من خلال الإيقاع الشعرى من ١٥٤ -

المقدمة : مفهوم الإيقاع ١٥٥ ، ارتباط المصطلح بعلم الموسيقى
١٥٥ ، نظام التوزين ١٥٦ ، د. مندور وتحديد للمصطلح ١٥٧ ،
أنيس والإيقاع ١٥٨ ، تصور يضع القرآن فى إطار الشتر ١٥٩ ،
الوزن إطار كلى للشعر ١٦٠ ، د. غنيمى هلال والإيقاع ١٦١ ،
د. شكرى عباد والإيقاع ١٦١ ، التداخل بين الوزن
والإيقاع ١٦٢ ، مكونات الإيقاع ١٦٣ .

- الفصل الاول : الكمية والزحافات والعلل من ١٦٦ - ٢٣٤ .

المقطع الصوتى ١٦٧ ، ماريوبى والمقطع ١٦٧ ، مقاطع
العربية ١٦٨ ، المقطع المفترض ١٦٩ ، ما يحتاجه الإيقاع

مقطعيًا ١٧٠ ، المقاطع والتفاعيل ١٧١ ، الوحدة أصلح من المقطع ١٧٣ ، تصور جدولى للزحافات والعلل ١٧٧ ، فرض المقطع على الشعر محاولة أوربية ١٧٧ ، فليش والمقطع ١٧٨ ، المقطع فى النثر مخالف للمقطع فى الشعر ١٧٩ ، عبدالله الطيب ورفض للمقطع ١٧٩ ، د. تمام حسان والمقطع ١٨٢ ، المقطع فى الشعر خففة صدرية ١٨٣ ، مبررات استخدام المستشرقين للمقطع ١٨٤ ، المقطع يقبل إذا ساوى الأوتاد والأسباب ١٨٥ ، الحركة والسكون مدلولان لغويان ١٨٦ ، متوالية الحركات والسكنات لاتصلح بالمفهوم اللغوى أساسًا للمحصر الكمي ١٨٧ ، الدنة واتفاقها مع الوحدة ١٨٨ ، الدنة لها سكتة تخالف سكتة المقطع ١٩٢ ، الساكن ليس رقمًا عديمًا ١٩٣ ، الوحدات الخليلية أصلح للتشكيل ١٩٤ ، تصور للدنات ١٩٦ ، الوحدات مكونات صغرى للتفعيلات ٢٠٠ ، الكم والشعر الأوربي ٢٠١ ، الوحدات وارتباطها بالمدة ٢٠١ ، الكمية من مفهومات التشكيل الصوتي ٢٠٢ ، الكمية فى الإيقاع وارتباطها بالزمن ٢٠٣ ، تعدد التفعيلة الواحدة بتعدد أزمائها ٢٠٤ ، تفعيلاتنا كم له مداه ٢٠٤ ، حروف المد وقيمها الإيقاعية ٢٠٥ ، علاقة الحرف بالوزن ٢٠٧ ، الكم إطار أول لفهم الوزن ٢٠٧ ، الاقتطاع والكم ٢٠٨ ، إطلاق الجزء على أساس من الكم ٢٠٩ ، بحور الشعر العربي بين التماثل والتركيب ٢١٠ ، صور مثلى للإيقاع ٢١٢ ، فرق الوتد فى المضارع والمجثث ٢٢٩ ، صور الاقتطاع كما أراها ٢٣١ .

الفصل الثانى : النبر ودوره فى فهم الزحاف والعلة من ٢٣٦ إلى ٣٠٧

النبر والزحاف والعلة ٢٣٧ ، ظواهر توارر النبر ٢٣٧ ، تعريفات

النبر ٢٣٨ ، برجستراسر ٢٣٩ ، كاتينو ٢٣٩ ، التنعيم والفصحى ٢٤٠ ، رأى لابن جنى ٢٤١ ، المستشرقون ودور النبر ٢٤٢ ، محاولة فايل ٢٤٣ ، النبر والوتد ٢٤٣ ، اعتراض د. كمال على فايل ٢٤٤ ، توقيعات فايل ٢٤٦ ، إيوالد والنبر ٢٤٧ ، جويار ونظرة إلى موسيقى الشعر ٢٤٩ ، الموسيقى وعلم العروض ٢٥٠ ، قانون التعويض لدى جويار ٢٥١ ، تناوب الأزمنة ٢٥١ ، العرب لم يعطوا تفسيرًا قاطعًا للإيقاع شعرهم ٢٥٢ ، الأزمنة ، القوية ٢٥٤ ، السكتة ودورها لدى جويار ٢٥٦ ، قواعد تعاقب الأزمنة ٢٥٧ ، تحديدات لموقع الزمن القوى ٢٦٠ ، رصد التفعيلات موسيقيًا مع توضيح قوة الزمن ٢٦٣ ، التفعيلات عرضة لتغير زمنها ٢٦٦ ، فعولن وزمنها ٢٦٧ ، ابتعاد جويار عن الميزان فى النظر إلى فعولن ٢٦٨ ، بدأت التفعيلات الأصلية جدولية وتفسير ٢٧٦ ، محاولة لاستنطاق المقاطع القوية من الضعيفة لدى جويار ٢٨١ ، تصرف فى تصور النبر على بحور المشتبه ٢٨٢ ، افتراض مفعولات لدى جويار ٢٨٣ ، رد على جويار ٢٤٨ فهم التحليل أعمق ٢٨٤ ، اصطناع بحور المشتبه ٢٨٦ ، رد على جويار ٢٨٦ ، قوانين التحول الارتكازي بين الأفراد والإيقاع ٢٨٨ ، د. شكوى والحد من جويار ٢٩٠ ، تعليق ٢٩١ ، دور الإنشاد ٢٩٢ ، عدم جزم الدكتور شكرى بالنبر ٢٩٣ ، دراسة جويار صورة تفسيرية للتغييرات ٢٩٤ ، والنهيه والتحمس للنبر ٢٩٦ ، وكمال أبو ديب النبر ٢٩٨ ، تتابعات د. كمال ٣٠١ ، المفارقة بين جويار و د. كمال ٣٠٤ ، النبر له دور من أدوار فى تفسير الزحاف والعلة ٣٠٧ .

- الفصل الأول : كراهية التوالى من ٣١٢ - ٣٢٢

كراهية العربية لتوالى الأمثال ٣١٥ ، رفض توالى المتحركات ٣١٦ ، المعاقبة ٣١٧ ، توالى الأسباب ٣٢١ ، المراقبة ٣٢١ ، درء التوالى ٣٢٢ ، رأى لحازم القرطاجنى ٣٢٤ ، النسبة بين الساكن والمتحرك فى الإيقاع ٣٢٤ ، توالى التفعيلات ٣٢٥ ، صور لكسر التوالى من البحور ٣٢٨ .

- الفصل الثانى : السكتة من ٣٢٣ - ٣٤٤

السكتة والوقفة والدقة الناقصة ٣٣٥ ، الفارق بين الوقفة والسكتة ٣٣٥ ، سكتة جويار ٣٣٦ ، السكتة ودورها فى الإحساس بالوحدات ٣٣٧ ، سكتات الأوتاد ٣٣٨ ، السكتة وقيامها بتعويض المزاخنة ٣٤٠ ، السكتة جزء من الزمن الموسيقى ٣٤٠ ، الوقفة أدخل فى باب الإنشاد ٣٤٢ ، السكتة والانتزان الإيقاعى ٣٤٢ ، قوة الأوتاد ٣٤٣ .

- الفصل الثالث : الإنشاد من ٣٤٥ - ٣٧٨

الزحاف والعللة وارتباطهما بالإنشاد ٣٤٧ ، الإنشاد ولأزم لفن الشعر ٣٤٨ ، ابن جنى والزحاف ٣٤٩ ، ظاهرة التدوير تؤكد دور الإنشاد ٣٥٠ ، دور التدوير الموسيقى ٣٥٠ ، التدوير وعلاقته بالأسباب الخفيفة ٣٥١ ، التدوير طالع فى المجزوء ٣٥٦ ، نماذج للإنشاد ٣٥٧ ، ظاهرة الخرم والإنشاد ٣٥٩ ، تفسيرات للظاهرة ٣٦٠ ، الخزم ظاهرة أكد فى تصور الإنشاد ٣٦٢ ، حازم القرطاجنى وزيادة الخزم ٣٦٤ ، الخزم تصرف

توارد الأسباب فى الحبيب وحيلها الإنشادى ٣٧٠ ، نماذج من إيقاعات مصرية ٣٧٠ ، الإنشاد ودوره فى إلغاء الزحافات والعلل ٣٧١ ، نماذج وتطبيق ٣٧١ ، ليس الإنشاد حرية مطلقة ٣٧٧ ، الإنشاد ولزومه أحيانا لإتمام الإيقاع ٣٧٨ .

- الفصل الرابع : التردد الشطرى والقافوى ٣٧٩ - ٤٠٧

القافية جزء ضرورى للإيقاع ٣٨١ ، تعريفات للقافية ٣٨١ ، نهاية العروض شبه نهاية ٣٨٣ ، حروف القافية ٣٨٤ ، ما تؤديه حروف المد من وضوح إيقاعى ٣٨٥ ، نسب شيوع الحروف ٣٨٦ ، الهاء لاتوضع فى قرين مساوٍ مع حروف المد ٣٨٨ ، المبادلة بين الواو والياء ، تان وتسان ووقعهما النهائى ٣٩٣ ، الإقواء ٣٩٥ ، تفسير لعيوب القافية ٣٩٩ ، التردد فى العروض سمة من سمات الإيقاع الشعرى ٤٠٤ ، للنهاية حكم إيقاعى خاص ٤٠٧ .

- خاتمة المسار ٤٠٨

- مصادر البحث ٤١٥

قد لخصها هنا

٤٠٥٠٦١٦٦



دار المهاني للطباعة

ت : ٢٢١٢٠٥٥

هذا الكتاب منشور في

